

Neide Rezende

A Semana de Arte Moderna



série **P**rincípios 226

Neide Rezende

A Semana de Arte Moderna

série **P**rincípios

Neide Rezende

Doutora em Educação e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo
Professora de Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

A Semana de Arte Moderna

ea
editora ática

Versão Impressa

Diretor editorial adjunto
Fernando Paixão
Coordenadora editorial
Gabriela Dias
Editor adjunto
Carlos S. Mendes Rosa
Editora assistente
Tatiana Corrêa Pimenta
Revisão
Ivany Picasso Batista (coord.)
Estagiárias
Aline Rezende Mota e Bianca Santana
Edição de arte
Antonio Paulos
Assistente
Claudemir Camargo
Capa e projeto gráfico
Homem de Mello & Troia Design
Editoração eletrônica
Moacir K. Matsusaki

Versão ePUB 2.0.1

Tecnologia de Educação e Formação de Educadores
Ana Teresa Ralston
Gerência de Pesquisa e Desenvolvimento
Roberta Campanini
Coordenação geral
Antonia Brandao Teixeira e Rachel Zaroni
Coordenação do projeto
Eduardo Araujo Ribeiro
Estagiária
Olivia Do Rego Monteiro Ferragutti
Revisão
Morena Borba Lopes

Ao comprar um livro, você remunera e reconhece o trabalho do autor e de muitos outros profissionais envolvidos na produção e comercialização das obras: editores, revisores, diagramadores, ilustradores, gráficos, divulgadores, distribuidores, livreiros, entre outros. Ajude-nos a combater a cópia ilegal! Ela gera desemprego, prejudica a difusão da cultura e encarece os livros que você compra.



Sumário

1. Introdução

2. Os antecedentes da Semana de Arte Moderna

Um pouco de folclore

Critério de antecedência

“Os modernistas das cavernas”

A exposição de Anita

Novos companheiros

A “descoberta” de Victor Brecheret

Os “avanguardistas” se fortalecem

O “Manifesto do Trianon”

A batalha pela imprensa em 1921

“O meu poeta futurista”

3. A organização da Semana

A opção pelo Teatro Municipal

Um festival como os de Deauville

A burguesia ilustrada

Os companheiros do Rio

A ajuda financeira

4. No Teatro Municipal

O programa

Tudo começa em paz

Um campo de batalha

Estratégias da vanguarda

As armas futuristas

A imprensa e os modernistas

5. As propostas e as realizações da Semana

As idéias de Graça Aranha e Menotti Del Picchia

Os artistas plásticos

A música

A poesia

A prosa

6. Considerações finais

Um desejo de atualização

Construção e estabilização

7. Vocabulário crítico

8. Bibliografia comentada

Quadro sinóptico

Alguns fatos importantes ligados à Semana de Arte Moderna.

1909	— <i>Manifesto de Fundação do Futurismo</i> , publicado no jornal <i>Le Figaro</i> de Paris.
1911	— Fundação d'O <i>Pirralho</i> por Oswald de Andrade.
1912	— Oswald está na Europa por ocasião da publicação do Manifesto Técnico da Literatura Futurista. — Primeiras colagens de Braque e Picasso, possíveis origens do Cubismo.
1913	— Exposição de Lasar Segall em São Paulo. — Apollinaire, “Sur la peinture”, espécie de manifesto cubista.
1914	— Início da Primeira Guerra Mundial. — Duchamp lança os <i>ready-mades</i> , objetos dadaístas. — Primeiros ensaios sobre o movimento expressionista na pintura.
1915	— Ronald de Carvalho participa no Rio da fundação da revista <i>Orfeu</i> , dirigida em Portugal por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.
1917	— O surto industrial em São Paulo se acentua. — Greve geral em São Paulo — capital e interior. — Vitória da Revolução Russa. — Contato de Villa-Lobos com o compositor francês Darius Milhaud no Rio de Janeiro. — Encontro de Oswald e Mário de Andrade. — Segunda exposição de Anita Malfatti. Crítica de Monteiro Lobato.
1918	— Manifesto dadaísta. — Manifesto da poesia expressionista. — Fim da guerra.
1919	— Criação do Fascismo na Itália e a adesão de Marinetti. — Brecheret volta de Roma. — Manuel Bandeira, <i>Carnaval</i> .
1920	— Washington Luís na presidência do estado de São Paulo. — Brecheret expõe maquetes do Monumento às Bandeiras. — Exposição de Anita Malfatti e John Graz. — Oswald e Menotti fundam a revista <i>Papel e Tinta</i> . — Graça Aranha, <i>Estética da vida</i> . — Freud começa a ser mundialmente reconhecido com o ensaio <i>Além do princípio do prazer</i> .
1921	— Manifesto do Trianon. — Oswald de Andrade publica “Meu poeta futurista”, Mário responde com “Futurista?!”. — Mário publica o artigo “Mestres do Passado”. — Movimento ultraísta na Argentina, com Guillermo de La Torre e Jorge Luis Borges. — Visita de André Breton a Freud.
	— Mussolini no poder. — Revolta do Forte de Copacabana.

1922

- Criação do Partido Comunista Brasileiro.
- Semana de Arte Moderna.
- Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*; Oswald de Andrade, *Os condenados*.
- Fundação da revista *Klaxon*.

1 Introdução

Em 1922, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro realizou-se no Teatro Municipal de São Paulo a primeira manifestação coletiva de arte moderna no país. Representantes da música, da literatura e artes plásticas expuseram seus trabalhos à apreciação pública. Ocuparam as escadarias, o saguão, o palco com agressividade raras vezes vista no belo e burguês centro da capital paulista.

Demarcada historicamente a importância do evento, a cada dez anos — desde 1942 — ele é comemorado em várias cidades do Brasil, e sobretudo em São Paulo.

No início, cada comemoração era enriquecida com novos depoimentos, crônicas dos contemporâneos ao evento, intelectuais e artistas que continuavam vivos e ativos na vida cultural do país. A história do movimento se fazia, então, segundo seus próprios participantes, tanto aqueles que a ele aderiram quanto os que a ele se opuseram. E registrou-se uma história em grande parte subjetiva, de crônicas e depoimentos perpassados por boa dose de emotividade.

Nas últimas décadas, mais precisamente a partir dos anos 70, comemorada com a aura dos grandes acontecimentos, a Semana vê-se analisada, comentada, glosada, encenada. A multiplicidade de enfoques pela qual se busca compreendê-la parece supor que há algo nela que não se deixou ainda apreender inteiramente — há sempre um tom de interrogação, seu sentido pleno parece escapar ao comentador. De modo geral, está presente um tom polêmico, agressivo, como que a mimetizar o próprio espírito da Semana.

Isso apenas revela que o distanciamento ainda não foi grande o suficiente para decantar, para fazer que o ponto de vista crítico se destaque da substância que o enforma, que deixe de confundir-se com ela por excesso de afinidades. Há quem diga que sequer realizamos a melhor porção das propostas da Semana.

A Semana de Arte Moderna se traduz hoje em tudo o que se fez imediatamente antes e nos dez anos seguintes a fevereiro de 1922, e exprime simbolicamente o movimento modernista. A forma como se realizou a Semana, o espírito que a impulsionou, a paixão violenta com que se discutiam as idéias, confundem-se naturalmente com a idéia de *movimento*, que supõe rupturas e polêmica. Contudo, o Modernismo engloba o movimento e a Semana, e vai além deles.

O Modernismo brasileiro, hoje devidamente reconhecido como um período de grande impulso e responsável pela conquista de nossa emancipação artística, conheceu vários momentos: uma fase inicial, de negação e destruição de cânones anteriores, que iria desde a exposição de Anita Malfatti, em dezembro de 1917, à “festa” da Semana de Arte Moderna; uma fase de experimentação das propostas, de produção febril e construção de uma nova estética, que iria de 1922 a 1930, também chamada de “fase

heróica”; e uma terceira fase, de maturação ou estabilização que começaria em 1930 e iria até cerca de 1945, quando então se considera suplantada a fase de combate aos padrões acadêmicos, e o Modernismo se erige ele próprio em cânone para a melhor arte do país. De resto, é esse o destino da vanguarda: “A gente se revolta, diz muito desaforo, abre caminho e se liberta. Está livre. E agora? Ora essa! Retoma o caminho descendente da vida”, diz Mário.

Para chegar mais perto do que a Semana de fato significou, desvencilhando-a do mito e procurando decodificar o símbolo, é preciso vê-la, em primeiro lugar, como a culminância de um processo iniciado cinco anos antes, e que abre caminho e lança as bases para a arte do futuro.

A vitalidade dessas bases e das experiências estéticas que delas brotaram ao longo dos anos 20 pôde ser verificada na década de 1960 quando Oswald de Andrade, um de seus líderes ao lado de Mário de Andrade, foi recuperado pelos movimentos culturais de então: “Precisava-se de um padroeiro para as revoluções da forma e as grandes explosões de desaforo, tipo Tropicalismo — e ele encontrou o clima favorável para 'funcionar' culturalmente, depois de morto”. São palavras oportunas do crítico Antonio Candido cujo pensamento se completa ressaltando que é muito possível que em outro momento no futuro avulte a figura de Mário. Aliás, nos anos de 1940 e 50, é preciso lembrar, a contribuição de Mário era muito mais reconhecida do que a de Oswald, então estigmatizado como piadista e escritor fracassado.

Na verdade, o que a saudável alternância Mário/Oswald indica — se não implicar o “espírito *São Paulo X Corinthians*”, como mais uma vez pontua com humor Antonio Candido — é a vitalidade do movimento que ainda não se esgotou.

2 Os antecedentes da Semana de Arte Moderna

A natureza está no interior
Cézanne

Um pouco de folclore

Por ter sido ao longo dos anos comentada com insistência por afetos e desafetos, a Semana tem uma história em grande parte episódica e anedótica; as versões sobre os acontecimentos daqueles anos “heróicos” costumam insistir no pitoresco. Essas versões têm, sem dúvida, um sabor todo especial para quem se aventura na pesquisa da Semana, mas também confundem e desviam quando se está interessado em uma compreensão mais profunda do fenômeno modernista. É impensável deixá-las de lado, mas se tornam um problema e tanto se não as olharmos com reservas.

Só para se ter uma idéia, até Mário e Oswald de Andrade, os protagonistas mais famosos da Semana, apresentam (em textos decisivos, espécie de balanço) visões discrepantes sobre a primazia de certo espaço na “pré-história” do movimento.

Havia a reunião das terças, à noite, na rua Lopes Chaves [casa de Mário de Andrade]. Primeira em data, essa reunião semanal continha exclusivamente artistas e precedeu mesmo a Semana de Arte Moderna. Sob o ponto de vista intelectual foi o mais útil dos salões, si é que se podia chamar salão àquilo.

São palavras de Mário de Andrade pronunciadas em 1942, três anos antes de sua morte, espécie de balanço de sua participação no movimento.

Oswald de Andrade, por sua vez, pouco antes de morrer, em 1954, relata num artigo para a revista *Anhembi*:

Na garçonnière da Praça da República começou o Modernismo. Arrastei para lá Mário de Andrade. Ali estiveram Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto [...]. Pode-se dizer que, depois da pobreza de minha garçonnière na Praça da República, foi a casa de Paulo Prado o centro ativo onde se elaborou o Modernismo.

A própria participação do “comandante-chefe” da Semana, Graça Aranha, encontra várias versões

dentro e fora do círculo modernista. A irmã de Paulo Prado (o riquíssimo mecenas desses primeiros tempos da arte moderna no país), com quem o então famoso autor do romance *Canaã* mantinha um sigiloso romance, reivindica para si a honra da presença do escritor em São Paulo em fevereiro de 1922. Segundo essa senhora, foi como pretexto para vê-la que Graça Aranha veio do Rio a São Paulo e aceitou a condução do evento. Há quem diga, em pólo oposto, terem sido os interesses cafeeiros (que, por sua vez, também passavam por Paulo Prado) a atraírem o escritor a São Paulo. Mário de Andrade conta que Graça chegou da Europa já célebre e veio a São Paulo “conhecer o grupo e agrupá-lo em torno da sua filosofia”. Mas Oswald afirma que sem a mediação de Paulo Prado “modéstia de fidalgo”, “dupla personalidade de escritor e comerciante [...] nada teria sido possível. Ele foi o ativo agente de ligação entre o grupo que se formava e o medalhão Graça Aranha”.

Quem pode dar conta das reais motivações íntimas de tão disputado personagem? O fato é que Graça Aranha estava em São Paulo em novembro de 1921 e, segundo conta Di Cavalcanti em suas memórias, o dono da livraria e editora O Livro, onde expunha, “chamou-me misteriosamente a um canto e anunciou-me a presença de Graça Aranha em São Paulo, pedindo-me que eu fizesse o possível para reunir gente nova no recinto de minha exposição, porque o glorioso acadêmico desejava contatos com a mocidade literária e artística de São Paulo”. Aliás, com suas memórias Di veio pôr fim a outro lendário diz-que-diz: de quem foi a idéia da Semana? A seu tempo veremos, por ora a intenção era ilustrar um pouco a parcialidade — pelo grau de comprometimento pessoal — das versões que grassaram no circuito modernista, e as quais, como dissemos, é preciso olhar com reserva.

É preciso selecioná-las e interpretá-las desde uma perspectiva histórica. De resto, esta tem sido a orientação dos principais estudos setoriais sobre o Modernismo dos últimos vinte anos, relacionados no final deste volume.

Critério de antecedência

Mário de Andrade insiste na necessidade de considerar como os reais antecedentes da Semana aqueles fatos que contribuíram para a aglutinação dos descontentes com a arte praticada no país, e não as manifestações isoladas, incapazes de provocar uma reação em cadeia. Assim, a mostra de pintura expressionista de Lasar Segall em 1913 ou a exposição de Anita Malfatti em 1914 não podem ser consideradas “antecedentes” porque não faziam parte de um movimento coletivo. Não estava no ar, como acontecerá três anos depois na segunda exposição de Anita, o rechaço — se bem que ainda tímido — às formas estéticas esclerosadas que já não traduziam a sensibilidade dos novos tempos.

Consideremos aqui os fatos enquanto “sintomas” de um organismo em estado de mutação, no caso o país, cujas alterações físicas eram visíveis em São Paulo e no Rio de Janeiro que se transformavam: construíam-se edifícios, abriam-se avenidas, bondes elétricos e veículos motorizados imprimiam movimento à vida urbana; na capital paulistana multidões de raças diversas circulavam nas calçadas. Já as alterações psíquicas se apresentavam como manifestações a serem decodificadas — e são essas, em parte, que nos competem. Quem sabe ao final seja possível um diagnóstico adequado.

“Os modernistas das cavernas”

O ano de 1917 é um ano-chave para a história do Modernismo. Além da exposição de Anita, considerada o “estopim” do Modernismo, sobre a qual logo mais nos estenderemos, houve um outro fato

crucial: a aproximação afetiva e intelectual dos dois escritores que deram forma, impulso e idéias à Semana — Mário e Oswald de Andrade.

Oswald e Mário quando ficaram amigos em 1917 já se haviam visto, mas consta que então não se olharam direito. Oswald fora colega do irmão mais velho de Mário, Carlos, no Colégio do Carmo, onde estudava.

A união dessas duas personalidades tão distintas configurou uma das mais ricas e profícuas colaborações intelectuais. Segundo Paulo Mendes de Almeida, crítico de arte e amigo dos Andrades,

Esses dois tipos tão diversificados de intelectual completavam-se admiravelmente. Mário era ruminante. Desconfiava do fácil e da própria facilidade. Era homem de pensar e repensar. A ele, pois, se adequava, perfeitamente, o papel de teorista documentado. Oswald, ao contrário, se entregava às primeiras idéias, quando ainda elas eram mais propriamente sensações ou sentimentos do que idéias. Era uma inteligência a jato, com admirável poder de síntese. [...] O poder da síntese pois e o poder da análise se conjugaram, nesse encontro dos Andrades de São Paulo. [...] E foram eles, assim, o elemento de coesão de todo o grupo, ao qual transfundiam audácia, segurança e entusiasmo. E tanto isto é certo que sua separação mais tarde, produziu sensível traumatismo na vida intelectual de São Paulo.

A separação ocorreu em 1929, quando desde então nunca mais se falaram. Houve quem se alinhasse ao lado de um ou de outro, “de um lado Mário, Paulo Prado, Antônio de Alcântara Machado; de outro, Oswald, Raul Bopp”, conta Antonio Candido, indistintamente amigo de ambos, mas que só veio a conhecê-los no início de 40. Por essa época Antonio Candido presencia tentativas bem-humoradas de Oswald para se reconciliar com o ex-amigo, porém Mário sempre se manteve irredutível.

Jamais revelaram publicamente o que os levou a tão irremediável ruptura, e se alguém algum dia o soube (excetuadas as anedotas com inequívoco ar de invenção) guardou o segredo a sete chaves. Parece, no entanto, que passado o “tempo da virulência” ambos se mantiveram em respeitoso distanciamento. Oswald, mais ao final de sua vida não cansou de elogiar a importância de Mário para o movimento modernista (“Posso afirmar e já afirmo que sem a presença catalítica de Mário de Andrade, o Modernismo teria sido, pelo menos, retardado”) e vice-versa: para Mário, Oswald foi “a figura mais característica e dinâmica do movimento”.

Filho único de família muito rica (seu pai era dono de praticamente todos os terrenos da vila Cerqueira César, em São Paulo), Oswald fundara em 1911 um jornal, *O Pirralho*, quinzenário satírico, caricaturesco, estilo que se inseria bem no espírito *belle-époque* de então. Em sua segunda fase, mais literária, havia uma seção assinada por Juó Bananere — pseudônimo do engenheiro civil Alexandre Marcondes Machado —, que, na tentativa de reproduzir o falar popular dos imigrantes italianos, misturava de forma divertida, irônica e criativa o português e o italiano, e chegou a alcançar grande sucesso. O periódico durou até 1918 e teve trajetória atribulada, com lances rocambolescos, mas não aportou maiores contribuições à vida cultural, “não ultrapassou o decoro de uma publicação para gente bem-educada”, afirma Vera Chalmers, que estudou o jornalismo de Oswald de Andrade. Lances pitorescos, é bom dizer logo, não faltaram na vida de Oswald, seja porque de fato o eram ou porque assim o escritor fazia com que eles parecessem, em particular estratégia de *marketing*.

Quando voltou de sua primeira viagem à Europa em 1912, Oswald trazia como saldo uma namorada, Kamiá, o descortinamento do mundo — experiência que se repetiria muitas vezes no futuro e marcaria suas obras mais inovadoras e também sua postura no quadro do movimento — e o conhecimento da primeira das “vanguardas históricas”, o Futurismo, através do Manifesto Técnico da Literatura Futurista, de Marinetti. Em 1917, ele era redator da seção paulistana do carioca *Jornal do Comércio*. E nada em sua linguagem faria supor o precursor de *Miramar* e *Serafim*: seu estilo não se diferenciava muito da retórica parnasiana da época.

Mário, por sua vez, com 25 anos, dois a menos do que Oswald, era um leitor insaciável, sistemático, anotava tudo, como o prova o material do seu acervo pertencente hoje ao Instituto de Estudos Brasileiros, o IEB, da USP.

Se Oswald tomara contato *in loco* (e assim seria por muito tempo) com as vanguardas na Europa, Mário, que jamais pisou fora do Brasil, as conhecia através das revistas estrangeiras (em especial as francesas *Clarté* e *Esprit nouveau*). Era então redator regular do jornal *A Gazeta*, mas também colaborava em outras publicações, e acabara de lançar um livro de poemas, *Há uma gota de sangue em cada poema*, sob o pseudônimo de Mário Sobral. Livro pacifista (lembrem-se estávamos vivendo o fim da Primeira Guerra Mundial), marcado por velhos códigos, mas já insinuando pequenas ousadias.

Embora o ramo materno de sua família fosse de grandes proprietários de terra, seu pai, sem tal abastança, de quem Mário, inclusive, herdou os traços mulatos, imprimiu à família relativa austeridade econômica. Por isso, o trabalho para Mário, à diferença de Oswald, foi um meio de vida. Ensinava teoria musical no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, palco, aliás, do seu encontro com Oswald, numa noite de 21 de novembro, eternizado na bem documentada obra de Mário da Silva Brito:

Elói Chaves, Secretário da Justiça do governo de São Paulo, empenhado numa campanha pela participação do Brasil na Guerra, pronunciava uma conferência patriótica no Conservatório Dramático e Musical. Ao entregar ao político uma “corbeille” de flores, oferecimento das alunas daquela casa de ensino, Mário de Andrade pronunciou curto discurso que pareceu a Oswald a revelação de um talento literário.

O discurso de Mário, “cheio de juvenil entusiasmo”, “emocionalmente exacerbado” agradou a Oswald e, para conseguir as laudas originais a fim de publicar com exclusividade no seu jornal saiu “a tapa com um colega de outra folha”. Estava formada a invejável parceria.

A exposição de Anita

Em dezembro desse mesmo ano, a exposição de Anita Malfatti acabou configurando-se como episódio-símbolo para o movimento.

A mostra inaugurada no dia 12, num salão do centro de São Paulo, reunia 53 trabalhos, seus e de outros artistas com quem compartilhara a experiência nos Estados Unidos, durante os anos de 1915 e 16.

Nas telas dos artistas americanos havia uma marcada tendência cubista mas as de Anita eram majoritariamente expressionistas devido ao seu primeiro aprendizado na Alemanha, berço do Expressionismo, em 1913/14. Ao incluir telas de outros artistas, a pintora teria a intenção — sugere a maior estudiosa de sua obra, Marta Rossetti — de se apresentar enquanto parte de uma tendência, de um movimento coletivo, e não apenas como expressão individual.

Os primeiros dias da exposição foram bastante concorridos, e oito trabalhos foram adquiridos. Tarsila do Amaral que só em 22, depois da Semana, fará parte do grupo modernista, também visitou a exposição “espantada e chocada diante dos quadros atrevidos e rústicos”.

A crítica dos jornais, que na época ainda era muito pessoal e costumava identificar a qualidade de uma obra ao caráter dos seus autores — exercitando, ademais, um arrogante paternalismo quando se tratava de artistas jovens —, achou os quadros estranhos, distantes dos “métodos clássicos”, mas foi, no geral, simpática à pintora. Assim como o fora em 1914, quando ela expôs quadros mais propriamente pós-impressionistas.

Mas, de repente, a nota dissonante: Monteiro Lobato, um nome conhecido por seus artigos incisivos e diretos n'*O Estado de S. Paulo* e na *Revista do Brasil*, publica uma crítica implacável e destruidora.

O ataque do escritor de Taubaté vai incidir justamente naquilo que a pintura de Anita possui de mais valioso para nós, hoje, e mais inovador para a época: a deformação do real, o uso da figura apenas como pretexto para a expressão, a ruptura com a arte de reprodução da natureza exterior, isto é, a negação da arte acadêmica que os brasileiros conheciam e apreciavam — enfim, Lobato ataca o ponto central do que se convencionou chamar de *arte moderna*. Na época, essa era uma arte “anormal”, aliás, não só aqui, pois também em outras partes do mundo procurava-se identificá-la à loucura.

Lobato, representante do pensamento oficial, defensor do naturalismo e do nacionalismo em arte diz no seu artigo haver “duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”. O artigo chega a ser grosseiro e demonstra uma raiva descabida. “Embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação.”



Aboba, de Anita Malfatti

A violência do ataque gerou posteriormente muitas conjecturas: Monteiro Lobato seria um pintor frustrado; teria servido de porta-voz a Nestor Pestana, dono do *Estadão*, e à família de Anita, inconformados com a autonomia imprópria da artista, num país que se iniciava numa contradição insolúvel: um Brasil pré-burguês, rural, de estrutura de pensamento rígida e arcaica, e a modernização imposta pela nova era industrial, que promovia uma rápida alternância de valores e comportamento.

Lobato, no entanto, não era tão-somente o conservador empedernido e destituído de sensibilidade que o seu comentário crítico faz supor: mesmo não se engajando no movimento modernista, sua prosa é

inovadora em face da literatura regionalista de então (*Urupês* é publicado em 1918), tem o grande mérito de romper com a imagem folclórica e mistificadora do homem do interior, seu nacionalismo se mostraria progressista e polêmico, e foi considerado um editor até heróico à frente da sua Monteiro Lobato & Cia. Mas ele não entendia e não aceitava as inovações artísticas das vanguardas.

O fato é que se o artigo de Lobato conseguiu desautorizar o trabalho da artista no meio fútil dos que freqüentavam exposições para preencher o tempo — três quadros foram devolvidos e a pintora foi estigmatizada por toda a cidade — provocou a solidariedade de certos jovens de então.

Com efeito, educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros impressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A estudante russa*, *Mulher de cabelos verdes*. E a esse Homem Amarelo de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim.

Com essas palavras, ditas em retrospectiva (e apontando como cubista o que era mais propriamente expressionista), Mário de Andrade ilustra bem como naquele momento era possível perceber, sentir a novidade, mas ainda não se era capaz de captá-la na sua dimensão intelectual. A referência de Mário a Cézanne é muito importante porque o grande pintor francês foi um divisor de águas entre a pintura realista tradicional e a pintura moderna, historicamente considerado o precursor do Cubismo, primeiro movimento a desmontar a figura, a decompô-la em formas geométricas e em superfícies planas, oferecendo-a sob diversos ângulos de observação e denunciando o seu processo de composição.

Num comentário a um dos quadros expostos, *Mulher de cabelos verdes*, Mário pergunta se os cabelos verdes não sugeririam o passar dos anos... Não podiam ainda entender que a arte traduzia na própria forma o seu conteúdo, que a ruptura com a concepção do natural pressupunha uma ruptura com o seu código.

Nesse contexto, quem poderia fazer frente ao artigo de Lobato? A imprensa se calou. Apenas Oswald de Andrade — meio que escondido atrás de suas iniciais, O.A. — publicou um artigo no *Jornal do Comércio*, que se bem tocasse no ponto nevrálgico da questão não teve fôlego suficiente — ou não encontrou terreno propício — para suscitar uma polarização no *front* estético. O.A. apontava com pioneirismo a originalidade do trabalho da artista, o seu “temperamento nervoso” — próprio da nova sensibilidade urbana — e a negação da cópia fotográfica.

O caso voltou à baila em 1919 quando Monteiro Lobato republicou o artigo no livro *Idéias de Jeca Tatu* sob o título “Paranóia ou mistificação”, a partir do qual ficou conhecido. Mas ainda aí não se registra nenhuma defesa pública de peso.

Novos companheiros

Os três ou quatro a que Mário se refere no trecho antes citado muito provavelmente se trate de Oswald de Andrade e de Guilherme de Almeida. Este, velho companheiro de Oswald; haviam escrito juntos, em 1916, duas peças de teatro *Mon coeur* e *Leur âme* — isso mesmo, em francês! Ao grupo, logo irá se juntar Menotti del Picchia.

Menotti era redator de uma coluna, a qual assinava com o pseudônimo de Hélios, no *Correio Paulistano*, jornal do PRP, partido do governo (meses depois se tornaria o principal redator político do jornal e porta-voz do PRP). Acabara de publicar três livros de poemas — *Juca Mulato*, *Moisés* e *As máscaras*. *Juca Mulato* viera acrescentar alguma novidade ao panorama literário com seu personagem

tão tipicamente brasileiro — o *mulato* do título por si só já significava uma ruptura com os temas poéticos vigentes, e ericara o desejo de Oswald de cooptar o autor para as hostes modernistas.

Certo dia de 1919 Oswald foi procurá-lo no hotel em que se hospedava, na rua Libero Badaró. Segundo o que a memória de Menotti em síntese guardou, ali na mesa do restaurante eles já estabeleceram o pacto de botar por terra toda a arte passadista e acadêmica, em verdadeira fúria destrutiva, como diria Mário. Menotti foi uma conquista vital para a divulgação do movimento, dada a sua posição reconhecida de importante jornalista e escritor. No entanto, isso não significa que tenha sido o porta-voz também do Modernismo. Segundo depoimento recente de Rubens Borba de Moraes, “chegado sabidíssimo da Europa” (Mário) em 1919, as crônicas de Hélios “lidas hoje por historiadores são um mal e um grande perigo”, pois:

Não eram os autores que ele citava de cambulhada que admirávamos. Não eram essas as bases da nova literatura que pretendíamos implantar. Apelávamos para Mário, seu amigo, para que desse ao Menotti umas lições de Modernismo. Eu propunha emprestar-lhe livros, Sérgio Milliet ensinar-lhe francês. As longas conversas que Mário tinha com ele de vez em quando melhoravam um instante suas crônicas, mas o poeta dannunziano não tinha memória, esquecia-se logo de tudo e continuava a embaralhar Marinetti e Marcel Proust. [...] Devorava Marinetti e alguns poetas italianos, mas não conhecia senão de ouvido, a poesia e a prosa francesa contemporânea, tão importante na gênese do Movimento Modernista brasileiro.

A “descoberta” de Victor Brecheret

Findo o ano de 1919, outros intelectuais e artistas já haviam se incorporado ao grupo de pregação antiacadêmica. Além do escritor Rubens Borba de Moraes e do jornalista Cândido de Motta Filho, o pintor carioca Di Cavalcanti, desde 1917 estudando Direito em São Paulo ao mesmo tempo que se dedicava a ilustrar revistas e jornais, também se integrava ao grupo.

Por essa época então, na primeira quinzena do ano de 1920, outro fato veio botar lenha na fogueira: “descobriu-se” o escultor Victor Brecheret isolado num dos cômodos do inacabado Palácio das Indústrias. Di Cavalcanti, Helios Seelinger (pintor carioca e crítico de arte) e Oswald de Andrade visitavam certo dia a exposição de maquetes para o monumento da Independência, instalada no saguão principal do edifício, quando são informados pelo porteiro de que “lá em cima anda um escultor trabalhando, um tipo esquisitão, de pouca prosa e que faz umas estátuas enormes e estranhas”.

Os depoimentos mostram o deslumbramento provocado pela obra de Brecheret naquele momento. Menotti del Picchia no *Correio Paulistano*, Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio*, e, logo mais, ambos, pelas páginas da nova revista que acabavam de fundar, *Papel e Tinta*, eram pródigos em elogiar o talento do escultor. Mário de Andrade descreve bem o entusiasmo do grupo pelo novo “gênio”:

Brecheret não provinha da Alemanha, como Anita Malfatti, vinha de Roma. Mas também importava escurezas menos latinas, pois fora aluno de Maestrovic. E fazíamos verdadeiras *revêries* a galope em frente da simbólica exasperada e estilizações decorativas do “gênio”. Porque Víctor Brecheret, para nós, era no mínimo um gênio. Este o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos a que ele nos sacudia.

Tão grande foi o entusiasmo por Brecheret que até nos romances de Oswald e Menotti concebidos nessa época ele se torna protagonista: do primeiro, *Estrela de absinto* e *A escada*, segundo e terceiro volumes da trilogia *Os condenados*, ele aparece na pele do escultor Jorge D'Alvelos; e em *O homem e a morte* de Menotti ele é o arquiteto Críton.

Gênio e mártir, o artista excepcional escondido nos porões de um prédio em construção! Perfeito para o heroísmo romântico que anima o grupo.

Brecheret fazia umas esculturas monumentais, em cujas figuras de músculos fortes e tensos os “mariscadores de gênios” enxergavam a energia nervosa do século XX. O corpo humano ganhava novos contornos e formas, o que correspondia à alteração que a figura humana adquirira nas artes representativas modernas.

Ao escultor foi reservada a incumbência de plasmar a maquete de um monumento aos bandeirantes, contribuição que o presidente do Estado pretendia dar às comemorações do centenário da Independência do Brasil. Brecheret fez a maquete e Menotti escreveu o memorial — pomposo, solene — que a acompanhava, exaltando o heroísmo dos “nossos” bandeirantes. “O monumento devia exprimir, na harmonia do seu conjunto, unificados em bloco, toda a audácia, o heroísmo, a abnegação, a força expendidos em desvendar e integralizar o arcabouço geográfico da Pátria.” Com a arrancada econômica do Estado, o bandeirante transformava-se em símbolo de vulto no imaginário paulista. No entanto, apesar do ufanismo inicial, a execução do monumento teve uma história conturbada e o trabalho só foi concluído muitos anos depois, em frente ao Parque do Ibirapuera.

Os “avanguardistas” se fortalecem

Tenaz e peremptoriamente ia consolidando-se o grupo que polarizava a discussão entre passadismo e futurismo. Já estava no ar a idéia de um evento de peso em que os “avanguardistas” aproveitariam as comemorações do Centenário. Em crônica de 16 de maio de 1920, no *Jornal do Comércio*, Oswald adverte: “Cuidado, senhores da *camelote*, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno, mas forte, prepara-se para fazer valer o nosso Centenário”.

A passagem da percepção à intelecção foi um processo rápido: os modernistas se atualizavam, absorviam as informações que chegavam da Europa — tempo maior exigiria o domínio da técnica para a criação propriamente dita. Com as publicações estrangeiras, gente nova que chegava, interlocutores bem instrumentalizados, a terceira individual de Anita, em 1920, encontrou um outro panorama intelectual, só que... Anita recuara. O ataque à agressividade e originalidade de sua arte, a falta de ambiente adequado para o seu desenvolvimento intelectual e artístico no acanhado universo paulistano em 17, levou-a, para romper o isolamento, a buscar formas menos ousadas para se expressar. Nessa exposição quase nada da revolucionária fase norte-americana foi mostrado, preferiu obras anteriores e posteriores àquelas (de um “nacionalismo caipira”, plasmado nos ateliês que passara a freqüentar), menos ousadas. Porém, curiosamente, foi aí que se deu sua aproximação definitiva do grupo da futura Semana de 22.

Fatos importantes vão marcar o ano de 1921 em que se agudizam as hostilidades e as rupturas: o discurso de Oswald de Andrade no Trianon; seu artigo “O meu poeta futurista”, no *Jornal do Comércio*, que detonaria a réplica de Mário de Andrade “Futurista?!” e, posteriormente, através da série de artigos “Mestres do passado”; além de uma avalanche de outros textos na imprensa sobre as novas idéias.

O “Manifesto do Trianon”

Nos anos 20, o Trianon, um conjunto de pavilhões situado onde é hoje o MASP, era o ponto de encontro para as atividades sociais e políticas da elite paulistana. A 9 de janeiro de 1921 organiza-se aí um banquete em homenagem a Menotti por ocasião do lançamento do seu livro *As máscaras*. Segundo as pesquisas de Mário da Silva Brito, os presentes reunidos são “políticos, escritores da velha-guarda, gente das finanças e da alta sociedade e meia 'dúzia de artistas moços de São Paulo”.

“Meus amigos, os do novo grupo rebelde e os antigos companheiros, incumbiram Brecheret de esculpir minha máscara. Nessa festa ela me seria oferecida por Oswald de Andrade. Seria a oportunidade pública de lançarmos nosso grito de renovação”, lembra Menotti.

Não é de estranhar que a Menottioubessem tantas honrarias. Redator político do *Correio* — e mantendo sua coluna social — era, como ele diz, o maior cargo jornalístico do Estado, pois que responsável pela palavra oficial do governo, e confidente do próprio Washington Luís, através de quem conseguiu “paradoxalmente, colocar, desde o início da nossa insurreição, o grande matutino ultraconservador a serviço do movimento nitidamente revolucionário”.

Oswald de Andrade, também alinhado entre os afiliados do PRP, faz então seu discurso moldado numa eloquência ruibarbosiana, com características de manifesto — a léguas de distância do que seriam seus manifestos futuros. Por entre as rebarbas retóricas, o escritor se diz integrante de um “grupo de orgulhosos cultores da extremada arte de nosso tempo”, “perdido tropel na urbe acampada em território irregular e hostil”, sobre o qual recai a responsabilidade de “combates mais vivos” na cidade.

Alguns dias mais tarde, o artigo “Maré das reformas” de Menotti expunha em linguagem jornalística mais direta as propostas do novo grupo, assim resumidas por Mário da Silva Brito: “a) o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira através do abandono das sugestões européias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) e, por fim, a reação ao *status quo*, quer dizer, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma.”

A batalha pela imprensa em 1921

Ao longo do ano de 1921 os “novos” se empenham através da imprensa numa sistemática e inflamada condenação da arte brasileira acadêmica, em nome da era do progresso e da máquina — tal qual propugnavam os futuristas italianos. Lambadas no Romantismo “piegas e sentimental” — nem Alencar nem Castro Alves —; rechaço à “pedanteria científica” do Realismo — sobretudo Eça de Queiroz e Émile Zola —; e à forma cristalizada da estética parnasiana. Ficava poupado o Simbolismo, sobretudo por sua ruptura com os esquemas parnasianos, pelo inusitado dos símbolos e pelo verso livre que os franceses exercitavam, mas que aqui — ainda confundindo-se verso livre com prosa em verso — apenas poucos exploravam.

Oswald depurava o seu estilo jornalístico em frases curtas, incisivas, livre das antiquadas e grandiloquentes metáforas. Passou com sua língua ferina a aterrorizar os adversários. A mudança do estilo de Oswald se operara em função de uma tentativa de coloquialização e abasileiramento da língua portuguesa que vinha se anunciando, uma “reacomodação nova da linguagem escrita à falada”, dirá Mário mais tarde, responsável com certeza pela diferença que hoje separa a linguagem verbal brasileira de sua matriz portuguesa. Também colaboraram, não resta dúvida, as propostas estéticas do Futurismo.

“O meu poeta futurista”

A polêmica velho *versus* novo cresceu graças ao artigo “O meu poeta futurista” que Oswald publicou

em maio, onde reproduzia um poema, “Tu”, de um livro ainda inédito, *Paulicéia desvairada*. Tecia altíssimos elogios ao seu autor, cujo nome não revelava. Tarefa, aliás, desnecessária, tal a abundância de referências ao “poeta futurista”, que era Mário de Andrade, o qual odiava o epíteto.

Dado o desprestígio que o termo “futurismo” — usado como sinônimo de maluquice, frivolidades — havia adquirido na sua recente incorporação ao vocabulário paulistano, o artigo cai como uma bomba. Mário de Andrade, até então conhecido apenas pela intelectualidade, “ganha uma popularidade espantosa”, negativa, perde alunos e o respeito. Repete-se algo parecido ao que aconteceu com Anita em 1917. Arma-se um novo escândalo.

Dez dias depois, pelas páginas do mesmo jornal, Mário deu sua resposta em artigo intitulado “Futurista?!” E, igualmente não nomeando Oswald, nega ser futurista. Mas a polêmica, se não foi propositalmente estratégica, reflete a situação delicada em que se encontravam esses “futuristas”. Por um lado, sendo obrigados, para a própria credibilidade do movimento que defendiam, a se mostrarem independentes e originais, a negarem o vínculo com as correntes novas da Europa tão atacadas e satirizadas pela imprensa conservadora; por outro, evidentemente servindo-se das propostas técnicas e estéticas dessas mesmas correntes. A saia era muito justa!

O poema divulgado por Oswald não é certamente o mais futurista dos poemas do livro, mas não se pode negar seu parentesco com a estética defendida nos manifestos do escritor italiano F. T. Marinetti, em especial no segundo, o *Manifesto técnico da literatura futurista*, de 1912, que Oswald conheceu em Paris. Mas acontece também que nessa época as várias correntes de vanguarda já haviam se misturado, incorporado e avançado os procedimentos umas das outras. Por isso, também tem razão Mário quando diz que reconhecer certos “benefícios” que o Futurismo trouxe, o abandono de “certos ritmos estereotipados”, de “certos pragmatismos sintáticos”, da “vulgaridade cheia de lazer da rima, inútil numa língua vibrante, vária e sonora como a nossa”, não significa que ele possa ser denominado unicamente futurista.

O Futurismo pregava: o verso livre, a destruição da sintaxe, o verbo no infinito, a abolição do adjetivo, do advérbio, da pontuação, o uso de substantivos duplos, a “imaginação sem fios”, as “palavras em liberdade”, o vínculo entre as imagens através das analogias. Em especial as analogias serão técnica defendida com muita ênfase por Mário em *A escrava que não é Isaura*, escrito em 22 (mas só publicado em 25).

Uma das grandes identidades entre o Futurismo italiano e o Modernismo brasileiro de então era a condenação da arte do passado, mas também aí Mário se indispõe com os futuristas de Marinetti. A verdade é que a identidade com a estética pregada pelo italiano, embora existisse, se tornara incômoda: pelo descrédito que provocava entre o público em geral e pelas posições demasiado agressivas de Marinetti, que já se aproximava do fascismo. Muito menos comprometedor era o vínculo com os franceses, Paul Dermée, Apollinaire, Cocteau, etc., não tão fanáticos, nem associados a um só *ismo*.

Na seqüência, o autor do futuro *Macunaíma* irá publicar ainda, cerca de dois meses depois, no mesmo *Jornal do Comércio*, sete artigos denominados “Mestres do Passado”, em que analisa os poetas parnasianos Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. Já deixando supor o grande teórico que viria a ser, embora ali o espírito polêmico se sobrepusesse, Mário relega definitiva e irremediavelmente os vates — ainda reverenciadíssimos pelo público leitor — ao passado.

3 A organização da Semana

Uma intuição profunda dos nossos problemas, uma jovial e temerária coragem para reclamar a revisão geral dos valores [...] formaram e treinaram o batalhão paulista escalado para desencadear a “Revolução sem sangue”.

Os combates dessa “Revolução sem sangue”, na expressão de Menotti, travados pela imprensa em 21, necessitavam de uma batalha decisiva, que acabou sendo a catártica Semana de fevereiro do ano seguinte.

A idéia de aproveitar as comemorações da nossa independência política para proclamar a cultural, tornando 22 um ano simbólico, se já estava de certo modo embutida no pensamento de Oswald expresso dois anos antes, concretiza-se finalmente em novembro de 21, por ocasião da exposição de Di Cavalcanti na livraria de Jacinto Silva, na rua 15 de novembro — ponto de encontro de intelectuais e artistas — quando Graça Aranha busca o contato com a “mocidade literária e artística de São Paulo”.

A opção pelo Teatro Municipal

Parece que a idéia era realizar o evento de arte moderna nas dependências da livraria, com espaço suficiente para tanto, mas as pretensões foram de tal maneira crescendo que o mínimo a que se podia aspirar para uma “manifestação espetacular que abalasse, pelo seu vulto e violência, o povo brasileiro” (Menotti) só poderia ser o mais importante teatro da cidade, não difícil de conseguir graças à colaboração de ricos e importantes senhores cooptados por Graça Aranha.

Um festival como os de Deauville

Segundo ainda relembra Di Cavalcanti, a idéia de uma semana de agitação surgiu na faustosa residência do casal Paulo e Marinette Prado, no bairro de Higienópolis, quando Marinette sugeriu que se “fizesse algo como em Deauville, na temporada, quando festivais se realizavam, inclusive de moda, exposição de quadros, concertos, etc.”.

O que é apontado como um aparente paradoxo, isto é, a colaboração entre a elite econômica e a vanguarda cultural do movimento, pode ser mais bem entendido se olharmos sem certos preconceitos de hoje para a situação de uma cidade que, graças ao desenvolvimento proporcionado pelo café, e à incipiente industrialização, fazia finalmente sua entrada no século XX — passagem para a qual a atualização da cultura era pressentida como fundamental.

A burguesia ilustrada

Gente como Paulo Prado, latifundiário e comerciante de café, o riquíssimo deputado e empresário José Freitas Valle, o “presidente do Estado” Washington Luís, estavam entre os que deram apoio logístico e financeiro à Semana, atitude que não deve causar surpresa se sabemos que, desde antes da Guerra, tanto o governo quanto particulares concediam aos pintores uma bolsa para cursos no exterior. (Victor Brecheret e Anita estarão entre os beneficiados com essas bolsas depois de 22.)

São Paulo se tornara um mercado propício para a arte acadêmica e de gosto burguês, artistas estrangeiros e cariocas vinham vender suas obras. De 1911 a 1913 tiveram lugar várias mostras de artes plásticas individuais e coletivas organizadas pelos próprios artistas e por esses mecenas, sobretudo Freitas Valle. Lasar Segall quando aqui expôs em 1913 foi elogiado pela crítica por sua perícia técnica, embora nessa época nenhum futuro modernista estivesse presente.

Um aspecto revelador dessa burguesia paulistana pode ser recortado do retrato irônico que o poeta suíço Blaise Cendrars, um dos grandes nomes da vanguarda européia, fez do amigo Paulo Prado, sem dúvida o mais erudito e um dos mais ricos de São Paulo:

[...] o eminente Paulo Prado, homem do mundo, gentil, desenvolto, que se entediava um pouco quando ficava muito tempo sem dar um pulo em Paris ou Londres [...] homem galante e charmoso que fizera seu *début* na vida com a juventude dourada dos clubes e dos salões, das corridas e dos *garden-parties*, dos teatros e dos bulevares em Paris e das estações wagnerianas em Londres, na época do príncipe de Galles, o futuro Eduardo VII, e dos grão-duques da Rússia [...] um pouco em exílio em seu país, o sedutor Paulo Prado [era] um bibliófilo o que, assim como colecionar crônicas antigas, é uma arte de administrar o tempo, quando ele começa a durar muito.

Pois, para essa burguesia ilustrada, de tradição rural e com um pé na modernidade, a possibilidade de um Estado rico e moderno comparável às grandes metrópoles não só é aceita como desejada, e também — por que não? — como percebe Cendrars, e como confirma Di Cavalcanti quando diz que “Paulo Prado não suportava o caipirismo que o cercava” — uma forma de romper o tédio num lugar tão desprovido de *frissons*.

Pois bem, contando com a amizade e a disponibilidade financeira da elite, e com a liderança do autor de *Canaã* — “livro tabu”, segundo Oswald de Andrade, “que ninguém havia lido e todos admiravam”, membro da Academia Brasileira de Letras, com residência no Rio e recém-chegado da Europa — interessado em formar junto aos rebeldes, a “Revolução sem sangue” se põe em marcha. “Era evidente que para nós, sobretudo o apoio oficial de Graça Aranha, representava um presente do céu. Com seu endosso, seríamos tomados a sério. Do contrário, era difícil”, confessa ainda Oswald. Exemplo de como os fins justificam os meios.

Os companheiros do Rio

Pouco antes da exposição de Di Cavalcanti e, portanto, da chegada de Graça Aranha a São Paulo, Mário, Oswald e Armando Pamplona, crítico de cinema, partem para o Rio de Janeiro, em “bandeira futurista” a fim de conquistar novos adeptos. Lá, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, se movimentavam em torno das novas idéias estéticas mas não se encontravam organizados como em São Paulo. A participação desses artistas na Semana garantiria a ela brilho e consistência com presenças marcantes como a de Villa-Lobos, a maior sensação do festival, e Ronald de Carvalho, trabalhador incansável naquele momento em prol da arte moderna. O Modernismo pode não se ter originado no Rio, mas com o Rio ele se fortaleceu.

A ajuda financeira

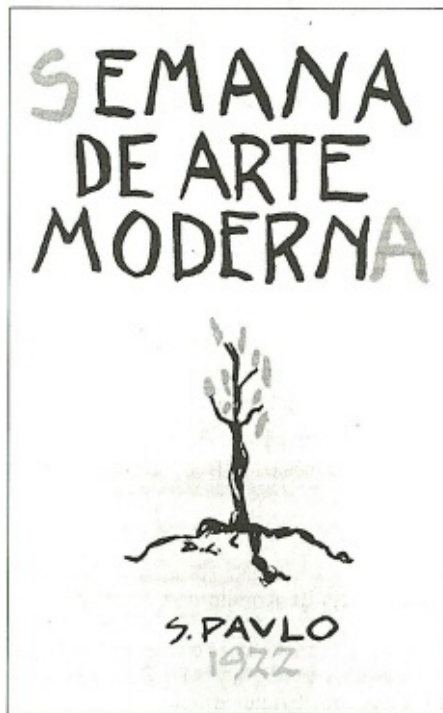
Decidida a Semana, distribuíram-se as tarefas. Garantida a apresentação artística era preciso cuidar da base econômica.

René Thiollier, diretor do *Jornal do Comércio* em São Paulo, e com veleidades de escritor, incapaz de enfrentar os modernistas na arena intelectual (“por vezes humilhado, sentindo-me de uma sevandija ignorância” junto ao grupo modernista), decidiu ser apenas o “homem da empresa”, o “sujeito do teatro”; conseguiu o Municipal do amigo prefeito e conseguiu ainda “de outro amigo”, Washington Luís, que o governo custeasse uma parte das despesas com a hospedagem dos artistas e escritores que vinham do Rio. Além disso, organizou um comitê patrocinador composto por ele próprio, Paulo Prado, Antonio Prado Jr., Armando Penteado, e mais cinco ou seis ricos da cidade.

“Mário, Oswald, Ronald de Carvalho, Di Cavalcanti e eu junto de Graça Aranha delineávamos o programa. Cuidávamos já da divulgação das noites que se realizariam na ribalta do Teatro Municipal para o qual era indiscriminadamente convidado o povo”, relata em tom apologético Menotti del Picchia.

4 No Teatro Municipal

O programa



Capa do programa da *Semana de Arte Moderna*, 1922 — por Di Cavalcanti.

TEATRO MUNICIPAL

SEMANA DE ARTE MODERNA

PROGRAMA DO PRIMEIRO FESTIVAL

2.^a-FEIRA, 13 DE FEVEREIRO

1.^a PARTE

Conferência de Graça Aranha:

A emoção estética na arte moderna, ilustrada com música executada por Ernâni Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

Música de câmara:

Villa-Lobos

1. *Sonata II* de violoncelo e piano — (1916)

- a) Allegro moderato;
- b) Andante;
- c) Scherzo;
- d) Allegro Vivace sostenuto e finale.

Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos

2. *Trio Segundo*: violino, violoncelo e piano — (1916)

- a) Allegro moderato;
- b) Andantino calmo (Berceuse-Barcarola);
- c) Scherzo-Spiritoso;
- d) Molto allegro e finale.

Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna.

2.^a PARTE

Conferência de Ronald de Carvalho:

Apintura e a escultura moderna no Brasil.

3. Solos de piano: Ernani Braga:

- a) (1917): “Valsa mística” (da *Simples Coletânea*);
- b) (1919): Rodante (da *Simples Coletânea*);
- c) (1921): *A fiandeira*.

4. Otteto — (*Três danças africanas*):

- a) “Farrapos” — (“Danças dos moços”) — 1914;
- b) “Kankukus” — (“Danças dos velhos”) — 1915;
- c) “Kankikis” — (“Danças dos meninos”) — 1916.

Violinos: Paulina d'Ambrósio, George Marinuzzi.

Alto: Orlando Frederico.

Violoncelos: Alfredo Gomes, Basso, Alfredo Carazza.

Flauta: Pedro Vieira; Clarino: Antão Soares.

Piano: Fructuoso de Lima Vianna.

PROGRAMA DO SEGUNDO FESTIVAL

4.^a-FEIRA, 15 DE FEVEREIRO

1.^a PARTE

1. Palestra de Menotti del Picchia

ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorinha Yvonne Daumerie.

2. Solos de piano: Guiomar Novaes:

- a) E. R. Blanchet: *Au jardin du vieux Serail* (Andrinople).
- b) H. Villa-Lobos: *O Ginête do Pierrozinho*.
- c) C. Debussy: *La soirée dans granade*.
- d) C. Debussy: *Minstrels*.

INTERVALO

Palestra de Mário de Andrade no saguão do Teatro.

2.^a PARTE

1. Renato Almeida

Perennis Poesia

2. Canto e piano

Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos

1919 — a) Festim Pagão.

1920 — b) Solidão.

1917 — c) Cascavel.

3. *Quarteto Terceiro* (cordas 1916)

a) Allegro giusto.

b) Scherzo satirico (pipocas e patócas).

c) Adagio.

d) Allegro con fuoco e finale.

Violinos: Paulina d'Ambrósio — George Marinuzzi.

Alto: Orlando Frederico.

Violoncelo: Alfredo Gomes.

PROGRAMA DO TERCEIRO FESTIVAL

6.^a-FEIRA, 17 DE FEVEREIRO

1.^a PARTE

Villa-Lobos:

1. *Trio Terceiro* — violino, violoncelo e piano — (1918)

a) Allegro con moto;

b) Moderato;

c) Allegretto spiritoso;

d) Allegro animato.

Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.

2. Canto e piano: Mario Emma e Lucília Villa-Lobos

Historietas de Ronald de Carvalho (1920)

a) “Lune d'octobre”;

b) “Voilà la vie”;

c) “Jouis sans retard, car vite s'ecoule la vie”.

3. *Sonata Segunda* — violino e piano — (1914)

- a) Allegro non troppo;
- b) Largo;
- c) Allegro rondó — Prestissimo finale.

Paulina d'Ambrósio e Frutuoso Vianna

2.^a PARTE

Villa-Lobos:

4. Solos de piano: Ernani Braga:

- a) “Camponesa Cantadeira” — (da *Suite Floral*) — 1916.
- b) “Num berço encantado” — (da *Simples Coletânea*) — 1919.
- c) *Dança infernal* — 1920.

5. *Quarteto Simbólico* — (Impressões da vida mundana) — flauta, saxofônico, celesta e harpa ou piano.

Com vozes femininas em coro oculto — (1921)

- a) Allegro non troppo;
- b) Andantino;
- c) Allegro, finale.

Pedro Vieira, Antônio Soares, Ernani Braga e Frutuoso de Lima Vianna.

Tudo começa em paz

O catálogo concebido e realizado por Di Cavalcanti era simples e moderno, com a figura da capa, preto em fundo branco, desprovida de grandes preocupações de volume ou de composição, e grandes letras em vermelho e preto anunciando a Semana. O programa, divulgado discretamente pela imprensa, não deixava supor o escândalo que se seguiria.

O primeiro dia transcorreu com calma. A longa e confusa exposição filosófica de Graça Aranha não despertou, como era de esperar pela reverência ao acadêmico, nenhuma manifestação de desagravo por parte do público, presente para vaiar os “futuristas”. Quanto à música de Villa-Lobos, a reação foi até muito respeitosa uma vez que ali solava o virtuose Ernani Braga e outros intérpretes que a princípio garantiam a respeitabilidade da apresentação. Até mesmo uma peça de Erik Satie, que continha uma citação paródica da “Marcha Fúnebre” de Chopin (identificado pelos modernos aos velhos cânones musicais), não chegou a despertar maiores celeumas, por ter sido executada pelo conhecido pianista. É que, segundo distinção feita por José Miguel Wisnik em *O coro dos contrários*, os virtuosos do piano, em especial os solistas Guiomar Novaes e Ernani, se tornaram os pólos de atração, ao contrário dos músicos de câmara, não individualizados e apenas uma extensão do compositor que os selecionara e convidara. Os solistas eram intérpretes já integrados ao gosto dominante, tanto que a própria Guiomar Novaes se encarregou de enviar ao *Estado de S. Paulo* uma carta reprovando nos seus colegas “a pública exibição

de peças satíricas à música de Chopin”.

Um campo de batalha

A confusão começou no segundo dia, quando Menotti del Picchia discorreu sobre as idéias do grupo e apresentou ao público os novos escritores, alinhados no fundo do palco.

A exposição de Menotti procura ser conciliatória: recusa, como já o fizera Mário, a pecha de futuristas (“Seu chefe [Marinetti] é para nós um precursor iluminado [...]. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura”) em nome da liberdade e do individualismo estético, mas reivindica, de todo modo, a adequação ao progresso, bem à moda futurista:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a frauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena!

Era a luta do futurismo contra o parnasianismo, ou, genericamente, contra o passadismo. A platéia ficou em alerta, mas se conteve. O ataque começou logo mais, quando Menotti passou a apresentar a “documentação autêntica do que anunciava”. O primeiro a ser chamado foi Oswald de Andrade, que, no seu balanço de 54, relata o episódio:

Eu levava comigo umas laudas, contendo uma página evocativa d'*Os condenados*, que nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário. Mas a pouca gente interessava o que eu ia ler e apresentar. O que interessava era patear. Apenas Menotti se sentou e eu me levantei e o Teatro estrugiu numa vaia irracional e infrene. Antes mesmo d'eu pronunciar uma só palavra. Esperei de pé, calmo, sorrindo como pude, que o barulho serenasse. Depois de alguns minutos, isso se deu. Abri a boca então, lá começar a ler, mas nova pateada se elevou, imensa, proibitiva. Nova e calma espera, novo apaziguamento. Então pude começar. Devia ter lido baixo e comovido. O que me interessava era representar o meu papel, acabar depressa, sair, se possível. No fim, quando me sentei e me sucedeu Mário de Andrade, a vaia estrondou de novo. Mário, com aquela santidade que às vezes o marcava, gritou: “Assim não recito mais!” Houve grossas risadas. [...]

Nesse momento, vendo que Mário recuava “ao impacto estertóreo da platéia”, Menotti conta tê-lo segurado pelo paletó — “Mário! Que é isso?” — e o artista voltou ao centro do palco para declamar até o fim os versos de *Paulicéia desvairada*.

De fato, o depoimento de Mário vinte anos depois parece confirmar o titubeio:

[...] como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?... O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros. [...] Por mim, teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa apresentação espetacular que foi a Semana de Arte Moderna. Com ou sem ela, minha vida intelectual seria o que tem sido.

Consta que Mário declamou o poema “Inspiração” (*São Paulo! comoção da minha vida...*) — já uma nova experiência estética, em que os procedimentos poéticos conjugam descobertas das vanguardas com os recursos desenvolvidos pelo próprio poeta (explicados no “Prefácio interessantíssimo” à *Paulicéia desvairada*).

Nesse segundo dia, tudo foi levado de roldão; a escuta respeitosa deu lugar ao jogo perverso que se estabelecera entre palco e platéia. Voltemos ao relato de Oswald:

A música nova parecia estapafúrdia àquela gente educada nas doçuras lânguidas de Puccini e de Verdi. O possante sopro do nosso maior compositor foi completamente desencorajado nas noitadas do Municipal. O barulho era tamanho que Armando Leal Pamplona decidiu subir ao galinheiro e me convidou para segui-lo. Lá, gritou: “Quem é que está vaiando assim?” Um sujeito pôs-se de pé e gritou violentamente, batendo no peito: “Eu! Eu!” Retiramo-nos. Eu ria.

O público, dividido em grupos, posicionava-se estrategicamente para acirrar as vaias, desejadas, por sua vez, pelos artistas. Menotti confessa ter ele e seus companheiros se decepcionado com a falta de reação violenta na primeira noite. Aliás, por bom tempo comentou-se que os próprios modernistas se encarregaram de organizar as vaias. Mas, segundo a confiável fonte que é Mário da Silva Brito, parece não terem chegado a tanto — embora nenhum escrúpulo os impedisse de “borrar às pressas mais algumas telas” e misturá-las às verdadeiras, como “protesto contra o meloso e já decrépito academismo [...] dos novos ricos”, isto se confiarmos na memória de Menotti, visto que ninguém mais menciona o fato.

Falsas ou não, é de imaginar o escândalo que causaram as obras expostas, no mínimo coisa de loucos ou brincadeira de jovens burgueses. Aliás, esta última versão encontrou e encontra ainda hoje muitos adeptos. Censura-se em especial a falta de visão social e política dos rapazes de 22, o que de fato eles não tinham se se pensar num corpo coerente de idéias, em consciência de classe e do país. Mas se se pensar que a recusa radical de uma linguagem pressupõe a recusa do poder que a viabiliza, à medida que naquela se traduz o modo de percepção e de representação da realidade, e, em última análise, a interpretação do mundo, então, mesmo formando ao lado de Prados, Penteados e Washington Luíses, mesmo não investindo contra o poder imediato, os modernistas da Semana estavam iniciando uma revolução profunda que iria inclusive se radicalizar, sob o aspecto ideológico, nos anos seguintes.

Um dos episódios mais divertidos da apresentação no Municipal é a aparição de Villa-Lobos, de casaca, como mandava o figurino, mas de... chinelo. “Achava-se ele na ocasião atacado de ácido úrico nos pés e tendo um deles enfaixado, apoiado em um guarda-chuva, entrou em cena”, conta a violinista Paulina d'Ambrósio. A platéia, supondo tratar-se de “futurismo” apresentar-se assim, aproveitou a oportunidade para bagunçar o concerto. Contudo, segundo a maioria dos cronistas da Semana, a música de Villa-Lobos, apesar das vaias generalizadas, acabou se impondo.

Eram os artistas plásticos, escritores e poetas o alvo de ataque do público: Sérgio Milliet “falou sob o acompanhamento de relinchos e miados”. Os artistas atacavam e o público revidava à altura, em perfeita sintonia. Enquanto Ronald de Carvalho declamava o provocativo “Os sapos”, de Manuel Bandeira, a platéia coaxava o refrão: “foi não foi”. O poema opõe o *sapo-tanoeiro/Parnasiano aguado* — versos satíricos — ao *Sapo-cururu/Da beira do rio...* que, longe da arrogância acadêmica do primeiro — “*sem glória, sem fé,/No perau profundo/E solitário*” —, soluça, transido de frio. O poeta passa do cômico ao dramático nesse curioso poema. Mas a platéia naquele momento não estava para sutilezas e seguia coaxando o refrão do sapo-tanoeiro.

No entanto, parece que Ronald de Carvalho conseguiu, a certa altura, com sua “figura aristocrática e bela” e muita presença de espírito ao revidar um gracejo endereçado pelo público, “dominar o monstro uivante”, sobretudo a platéia feminina — e a noite terminou em relativa trégua. Como frisa José Miguel Wisnik “não só artistas 'avanguardistas' escandalizam o público em suas apresentações mas cria-se uma situação onde o próprio público se exhibe também e se assiste”.

Como vimos, os modernistas — nesse momento ainda alcunhados de “futuristas” ou “avanguardistas” — não eram inocentes ou vítimas; as vaias, os achincalhes estavam previstos e eram mesmo desejados, faziam parte do espetáculo. Significavam que a meta fora atingida.

Estratégias da vanguarda

De resto, espetáculos artísticos dessa ordem já estavam inscritos na recentíssima tradição das vanguardas.

O campo semântico do termo “vanguarda” ampliou-se nas primeiras décadas do século XX, como consequência direta da atuação do meio artístico. Não por acaso os nossos modernistas se autodenominavam “avanguardistas”, neologismo derivado do nome francês *avant-garde* — “parte do exército que marcha na frente do grosso da tropa”, diz a primeira acepção do verbete no dicionário francês *Petit Robert*.

A partir das últimas décadas do século passado, o termo entrou metaforicamente para o vocabulário da política e da arte, mas só a partir da Segunda Guerra Mundial ele passa a ser dicionarizado no seu novo sentido: “grupo de indivíduos que, por seus conhecimentos ou por uma tendência natural, exerce o papel de precursor ou pioneiro de determinado movimento cultural, artístico, científico, etc.”, nos ensina o *Aurélio*, citando precisamente como exemplo a Semana de Arte Moderna. O que este dicionário não diz, mas que faz parte do novo conceito de vanguarda, é que o termo supõe choque e ruptura, ataque e violência, portanto, vinculado à sua semântica militar original. De resto, a metaforização da palavra se popularizou justamente durante a Primeira Guerra, quando o vocabulário militar invadiu o cotidiano civil.

As armas futuristas

Desde 1909, quando lançou o seu manifesto de estréia, Marinetti colocou ao serviço de suas idéias instrumentos nunca antes empregados na arte e na literatura: “Senti, de repente, que os artigos, as poesias e as polêmicas já não eram suficientes. Era preciso mudar de método, sair às ruas, tomar os teatros de assalto e introduzir o soco na luta artística”.

Marinetti “inventou”, entre outras formas de ação, a *serata futurista* mais tarde imitada com maior sofisticação pelos dadaístas. Esses “saraus” — termo tão prosaico em nossa língua — objetivavam “ações políticas” imediatas, através da provocação e do insulto. O público respondia com violência e era comum a intervenção da polícia, algumas vezes por causa de pancadaria entre o público e os artistas.

Vistas dentro dessa tradição moderníssima das vanguardas européias, as estripulias da Semana pareciam até muito tímidas. E mesmo assim causaram tanto barulho. Mas o contexto aqui, não podemos esquecer, era bem outro: sem nenhuma tradição de “mau comportamento” dentro das normas e da moral burguesas, nossos vanguardistas certamente chegaram ao máximo que a formação lhes permitia.

Havia, sim, uma tradição do achincalhe, da farra, por uma parte do público do Municipal: os estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco — que, de resto, mesmo diluída ainda hoje persiste. “Ora em consonância, ora em desacordo com os remanescentes da 'ordem doméstica' da cidade”, os estudantes sempre foram uma turma barulhenta, conta Richard Morse em sua excelente “biografia” de São Paulo. É de imaginar, portanto, que a irreverência das brincadeiras, os gritos e as vaias devem ser imputados aos estudantes. Um dos “comandantes da assuada”, revela Mário da Silva Brito, defendeu, em 1934, o pintor Flávio de Carvalho contra a polícia paulista, que ordenara o fechamento de uma exposição do artista; o outro, Cícero Marques, foi depois diretor do Museu de Arte de São Paulo. O que nos permite — focalizando um outro ângulo da questão — deduzir que, afinal, o barulho não era exatamente uma manifestação de conservadores e passadistas. Estes estavam lá, claro, mas consta que se limitavam mais às ironias e aos sorrisos de mofa. Certo é que naquele momento só os modernistas se levavam a sério, e, mesmo assim, nem todos, como veremos ainda.

A imprensa e os modernistas

Outra carga de ataques provinha da imprensa, conservadora, na sua totalidade, mas nem por isso completamente fechada ao grupo modernista. Foi através dela, afinal, que se divulgou a *Semana*.

O jornal mais importante, *O Estado de S. Paulo*, que há pouco mais de quatro anos dera espaço para Monteiro Lobato arrasar com a exposição de Anita Malfatti, desta vez noticiou e cobriu com imparcialidade o evento, nos seus três dias, reproduzindo inclusive a conferência de Graça Aranha e publicando um longo artigo de Ronald de Carvalho sobre Villa-Lobos. Além do que, não devemos esquecer, a maioria dos escritores do Modernismo escrevia nos jornais e neles havia divulgado as idéias que mobilizaram a *Semana*, mesmo sendo os veículos de modo geral contrários às inovações estéticas.

Do lado francamente favorável às novas idéias estava o *Correio Paulistano*, e tal apoio se devia única e exclusivamente à presença de Menotti del Picchia — “O dr. Washington estava a par e se acumpliciava, por mudo consenso, com a revolta”.

Já vimos que foi pelas páginas do *Jornal do Comércio* que Oswald replicou a Lobato, em favor de Anita Malfatti. Também foi pelas colunas deste jornal que pegou fogo a polêmica entre Mário e Oswald a propósito do epíteto “futurista”. Os artigos de Oswald sobre a preparação da *Semana*, sempre muito agressivos, eram precedidos da advertência: “Escreve-nos o nosso colaborador Oswald de Andrade”. Segundo Mário da Silva Brito, “o jornal transformava as colaborações de Oswald, que eram personalíssimas, em meros comunicados da própria *Semana de Arte Moderna*”.

Mário, por sua vez, polemizava consigo mesmo n’ *A Gazeta*: numa coluna denominada “Pró” defendia o Modernismo, em outra, “Contra”, sob o pseudônimo de Candido, criticava-o. Seus excelentes artigos versando sobre religião, pintura, música, folclore, apareciam ininterruptamente em revistas e jornais.

Nas páginas d’ *A Cigarra*, a maior revista da época em São Paulo, ao lado dos medalhões do tempo (tais como: Coelho Neto, Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Vicente de Carvalho, Osório Duque Estrada, etc.), colaboravam muitos dos que vinham preparando a *Semana*: Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto e Paulo Prado, entre outros.

A única revista diretamente voltada para a arte moderna foi a de Oswald de Andrade, *Papel e Tinta*, que, embora se anunciasse quinzenal, conseguiu publicar apenas seis números de maio de 1920 a fevereiro de 1921. Apesar das propostas ambiciosas, ou justamente por elas, não conseguiu se manter.

Durante todo esse tempo, a *Revista do Brasil*, fundada em 1916 e afirmando-se como um órgão importante para a discussão do nacionalismo, ignorou por completo tanto os modernistas quanto a *Semana*. Só a partir de 1923 (Lobato foi diretor de 1918 a 1920 e durante todo o ano de 22), quando Paulo Prado assume a direção, é que a importância do movimento vem finalmente reconhecida (chega a reproduzir o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald).

5 As propostas e as realizações da Semana

Havia grande variedade de estilos no Teatro Municipal em fevereiro de 1922, assim como diverso também era o grau de desenvolvimento dos artistas.

É comum que numa manifestação da natureza da Semana, que se propõe a romper com determinadas concepções para instaurar novas, os projetos se apresentem eloqüentes, grandiosos, revolucionários e, por fim, utópicos na maioria das vezes. A realização efetiva costuma ficar aquém das propostas.

No caso da Semana, as propostas apresentadas ficaram curiosamente aquém das realizações pelo simples fato de que não se sabia exatamente o que se queria e quem as expunha não entendia bem o que estava acontecendo. Ou melhor, as realizações da Semana não encontraram quem as expusesse à altura. Era um momento de passagem de uma estética a outra, de difícil interpretação, pela falta de instrumentos adequados.

As propostas modernistas deveriam em princípio estar contidas nas quatro palestras do festival: “A emoção estética na arte moderna”, de Graça Aranha, e “A pintura e a escultura moderna no Brasil”, por Ronald de Carvalho no primeiro dia; no segundo, a palestra de Menotti no palco e a de Mário de Andrade no saguão.

Ao texto de Graça Aranha e Menotti temos acesso na íntegra, por sua reprodução nos jornais da época; a palestra de Ronald de Carvalho foi comentada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, mas não se recuperou até hoje o texto completo; quanto à conferência de Mário, “A escrava que não é Isaura”, sobre a poesia, lida no saguão (espaço menos “oficial”), embora não tenha sido reproduzida posteriormente é muitíssimo provável que tenha derivado do texto homônimo publicado em 1925.

As idéias de Graça Aranha e Menotti del Picchia

Graça Aranha e Menotti del Picchia foram no Municipal os apresentadores oficiais da Semana, mas nem por isso seus legítimos representantes.

A posição de Graça Aranha já sabemos qual foi na Semana, apenas estratégica. Menotti tampouco era um intérprete à altura das premissas “revolucionárias” modernistas. Ambos cumpriam a difícil função

naquele momento — daí em parte a impressão de fragilidade de suas exposições — de legitimar a nova arte frente ao público e, ao mesmo tempo, mostrar a sua ruptura com a tradição.

O discurso de apresentação do que seria a nova arte no palco do Teatro Municipal repete aquilo que já fora dito por Oswald no “Manifesto do Trianon” e incansavelmente defendido por Menotti nas páginas do *Correio*: a querela passadistas X modernistas e a rejeição a escolas. O pior é que ao tentar — diplomaticamente — desvincular-se do Futurismo, Menotti utilizava um repertório modernoso, cheio de signos da era da máquina, que o público já acostumara a ver como índices futuristas. Em qualquer dos trechos a que nos remetemos, deparamo-nos com a mesma base antitética que opõe o velho ao novo, mecanicamente: “Às princesas de baladas dos castelos roqueiros, preferimos a datilógrafa garota. Não queremos fantasmas! Estamos num tempo de realidades e violências”. (O adjetivo “roqueiros” se refere a rochas, é claro.)

As propostas de Graça Aranha apresentadas na sua conferência mostram-se velhas de no mínimo três décadas, se tomarmos como critério as novas correntes do início do século a que efetivamente os modernistas se vinculavam. Trata-se de uma reflexão filosofante, integra aspectos do positivismo, das estéticas impressionista e simbolista, ao mesmo tempo que desconfia das vanguardas “espécie de jogo divertido e perigoso, e por isso sedutor, da arte que zomba da própria arte”. A ambigüidade dessa frase reflete a ambigüidade de todo o parágrafo em que Graça comenta a arte moderna, uma “moda, que até certo ponto é uma privação da liberdade”.

As novas técnicas e os procedimentos das novas tendências — Cubismo, Futurismo, Dadaísmo — exigiam do indivíduo uma identidade com o seu tempo. Tanto Menotti quanto Graça Aranha eram homens formados e identificados à sensibilidade do século XIX, ainda forte o suficiente para resistir à atualização que a Semana vinha propor.

O que ambos expressam em comum e que pode ser considerado efetivamente uma prerrogativa de toda arte moderna é a liberdade de criação e a expressão pessoal, cuja fonte se encontra, de fato, na atitude impressionista do século XIX, como bem identifica Graça Aranha. O problema é que Graça permanece nas origens, não leva em conta os avanços para essa livre expressão; para ele, a arte apresentada no Municipal são: “pinturas extravagantes”, “esculturas absurdas”, “música alucinada”, “poesia aérea e desarticulada”. Embora recebendo valor positivo, os epítetos mostram como ele acha essa arte anormal, aberrante, a exemplo de Monteiro Lobato frente à obra de Anita.



Capa do catálogo da Exposição na *Semana de Arte Moderna*, 1922 — por Di Cavalcanti.

ARCHITECTURA

ANTONIO MOYA

- 1 — Entrada de Templo.
- 2 — Templo.
- 3 — „
- 4 — Monumento.
- 5 — Pantheon.
- 6 — Templo.
- 7 — Casa do poeta.
- 8 — Residencia (planta e fachada).
- 9 — „ „ „ „
- 10 — „ „ „ „
- 11 — „ „ „ „
- 12 — „ „ „ „
- 13 — Volume architectonico.
- 14 — Entrada.
- 15 — Cariathyde.
- 16 — Fonte.
- 17 — Tumulo.
- 18 — Tumulo.

GEORG PRSIREMBEL

- 19 — Taperinha na praia grande (Maquette e plantas).

ESCULPTURA

VICTORIO BRECHERET

- 1 — Genio.
- 2 — Angelus.
- 3 — Soror dolorosa.
- 4 — Idolo.
- 5 — O regresso.

- 6 — Pietá.
- 7 — Cabeça de mulher.
- 8 — Cabeça de Christo.
- 9 — Sapho
- 10 — Torso.
- 11 — Baixo relevo.
- 12 — Victoria.

W. HAERBERG

- 13—Nossa Senhora (madeira).
- 14 — Mãe e filho (madeira).
- 15— ” ” ” (”).
- 16 — Grupo (madeira).
- 17 — Pequenas esculpturas decorativas.

PINTURA

ANNITA MALFATTI

- 1 — A Estudanta russa.
- 2 — O Homem amarello.
- 3 — O Fauno.
- 4 — O japonéz.
- 5 — A mulher de cabellos verdes.
- 6 — A onda.
- 7 — A ventania.
- 8 — Rochedos.
- 9 — Casa de chá.
- 10 — Pedras preciosas.
- 11 — Penhascos.
- 12 — Flores amarellas.
- 13 — Impressão divisionista.
- 14 — O Homem das sete cores.
- 15 — Arvores japonezas.
- 16 — Bahianas.
- 17 — Capa de livro.
- 18 — Christo.

19 — S. Sebastião.

20 — Moêmas.

DI CAVALCANTI

21 — Ao pé da cruz — painel para capella.

22 — O Homem do Mar — 1920.

23 — Café turco — 1917.

24 — „ „ — 1921

25 — Retrato.

26 — A Duvida.

27 — Intimidade.

28 — „

29 — Illustrações para um livro.

30 — Coqueteria.

31 — Bohemios.

32 — A piedade da inerte.

J. GRAZ

33 — Missa no tumulto.

34 — S. Francisco fallando ao passaros.

35 — Retrato do Ministro G.

36 — Natureza morta.

37 — „ „

38 — Paysagem Suissa.

39 — Paysagem de Espanha.

40 — „ „ „

MARTINS RIBEIRO

41 — Tedio.

42 — „

43 — Desenho.

44 — „

ZINA AITA

- 45 — A sombra.
- 46 — Estudo de cabeça.
- 47 — Paisagem decorativa
- 48 — Mascaras Sianezas.
- 49 — Aquarium.
- 50 — Figura.
- 51 — Painel decorativo.
- 52 — 25 impressões.

J. F. DE ALMEIDA PRADO

- 53 — Dois desenhos.

FERRIGNAC

- 54 — Natureza dadaista.

VICENTE REGO MONTEIRO

- 55 — Retrato de Ronald de Carvalho.
- 56 — Retrato.
- 57 — Retrato.
- 58 — Cabeças de Negras.
- 59 — Cabeça Verde.
- 60 — Baile no Assyrio.
- 61 — Lenda Brasileira.
- 62 — Lenda Brasileira.
- 63 — Cubismo.
- 64 — Cubismo.



Ao longo dos anos, os modernistas tentaram se livrar da incômoda paternidade de Graça Aranha, que não se “mancava”, chegando a exigir dos modernistas — e foi, muito a contragosto, satisfeito — uma homenagem, em 1923, no último número da revista *Klaxon*. Rubens Borba de Moraes sugere ter sido esse fato constrangedor da história do Modernismo, registrado nas páginas de *Klaxon*, a determinar o fim da publicação. Antes de tudo, o episódio sugere a que compromissos eram obrigados os modernistas para se fazerem aceitos; ainda não tinham noção plena da força e da justeza de suas proposições. Se tivessem, dispensariam os arautos oficiais, pois se dependesse destes o Modernismo se apresentava muito malparado.

Felizmente, o Municipal foi uma mostra heterogênea e matricial da melhor arte que daí por diante se faria no país, mesmo não apresentando soluções estéticas radicais.

As artes plásticas, por exemplo, já se encontravam mais maduras do que as outras. Foram elas, em especial a pintura, as responsáveis pelo maior impulso de renovação, e levaram consigo de roldão a poesia e depois a prosa.

Os artistas plásticos

Segundo esboço de Yan de Almeida Prado para Aracy do Amaral em 1969, as obras estavam assim distribuídas no Municipal: à direita (de quem se posiciona de frente para as escadarias do saguão), das escadas em direção à porta, os baixos-relevos de Brecheret, os projetos de Antonio Moya, as obras de Zina Aita e, bem diante das escadas, os trabalhos de Anita Malfatti; à esquerda, encontravam-se (na mesma posição que os da ala direita) as obras de Ferrignac, Yan de Almeida Prado, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti (do lado esquerdo de Zina Aita) e, ao lado de Anita, um pouco mais à esquerda, John Graz e Regina Graz; bem no pé da escada, os projetos do arquiteto Georg Przyrembel. No alto da escada, provavelmente com intuito de gozação, Yan posiciona Mário de Andrade, como obra em exposição.

Cerca de um ano depois da Semana, a revista *Klaxon* publica, em francês, no seu nº 1 o artigo do crítico belga Roger Avermaete “Les tendances actuelles de la peinture” que sistematiza de forma operativa para nós a situação em que se encontrava naquele momento a arte pictórica. Coexistiriam, segundo o crítico, três tendências principais: o *realismo* (fiel ao aspecto exterior dos objetos e dos seres); a *interpretação* (ruptura das formas plásticas; tem os aspectos exteriores como ponto de partida, mas sua simples reprodução já não é suficiente); e a *abstração pura* (a obra não representa nenhuma imagem, nenhum aspecto do mundo palpável).

Essa diferenciação pode nos ajudar. O realismo representaria a arte acadêmica que os modernistas combatiam; a terceira tendência iria se desenvolver nas décadas seguintes, mas em 22 ainda não encontrara nenhum adepto entre nós. A segunda tendência é a que se exercia ou se buscava. Foi através dela que se efetuou a ruptura com o Realismo/ Naturalismo e é nela que se inclui Anita Malfatti e em que buscavam se integrar os outros pintores.

Anita Malfatti participou da exposição na honrosa categoria de musa do Modernismo e como primeiro nome do catálogo na seção de pintura, além de apresentar o maior número de obras. Três das telas expostas haviam constado da exposição de 1917: *A estudante russa*, *O homem amarelo* e *O japonês*. No geral, já é possível perceber que a Anita de 1922 não é a mesma de cinco anos antes, quando detonara o movimento modernista. É que, para encontrar interlocutores e para adequar mais seu estilo ao gosto do público daqui, passou a freqüentar em São Paulo ateliês de artistas como Pedro Alexandrino, um virtuose da pintura, adepto da técnica do *trompe-l'oeil*, e o impressionista alemão Elpons (dessas aulas também participava Tarsila do Amaral, que, logo mais, incentivada por Oswald, completará sua formação na Europa).

Nos anos efervescentes, plenos de experimentações e grandes realizações que se seguirão à Semana, Anita perderá para Tarsila o primeiro plano que lhe coube no Modernismo inicial. No futuro, iria encontrar num certo impressionismo sua forma de expressão definitiva.

Outro grande nome da pintura em 22 foi Di Cavalcanti. Trabalhava como ilustrador e caricaturista em algumas revistas de São Paulo. Naquele momento Mário afirma já existir no meio dos seus pastéis de um

“simbolismo lânguido, meio de importação”, de “tons velados”, a valorização de “certos caracteres depreciativos do corpo feminino, [que] denunciava nos seus tipos uma psicologia mais propriamente safada que extravagante, com uma admirável acuidade crítica de desenho”, aspectos mais tarde enriquecidos no contato com o Cubismo e com o Expressionismo alemão. Deste, incorporará a técnica do aproveitamento do espaço e da deformação da figura, que, embora valorize sobremaneira sua obra futura, não o tornou certamente um pintor expressionista. Di Cavalcanti foi um bom exemplo da revisão de temas proposta pelo Modernismo na seqüência da Semana, introduzindo o prosaico, o samba, as mulatas, os negros e o carnaval na pintura brasileira. Ao contrário de muitos de seus colegas pintores contemporâneos, Di não efetuou sua formação nos ateliês europeus, mas é lá, de 1923 a 1925, que ele se aprimora.

Vicente do Rego Monteiro, ao invés, vai ainda adolescente estudar em Paris, e, no entanto, seus trabalhos apresentados na Semana, da coleção de Ronald de Carvalho — *Cabeças de negras*, *Cabeça verde*, *Baile no Assírio*, dois *Lenda brasileira* e dois *Cubismo* — mostram o interesse do artista pelos temas populares e folclóricos do Brasil, e, ao mesmo tempo, o vínculo com as novas tendências da arte. 1923 a 1925 serão anos-chave para a definição de sua personalidade artística. Na seqüência, trabalha com a estilização de linhas em figuras que lembram a arte egípcia e assíria, fugindo ao greco-latino vigente na tradição clássica.

Da mineira Zina Aita, que morava no Rio e estudara em Florença, Aracy Amaral pôde rastrear apenas uma obra: “Numa técnica pós-impressionista, a composição constante de manchas coloridas justapostas à Vuillard, essa pequena obra parece-nos uma das mais avançadas das presentes na Semana”. Em 1924, por motivos familiares Zina muda-se para Nápoles, onde, produzindo intensamente, permanece até falecer, em 1967.

Se o Modernismo perde a mineira para a Itália, ganha, por sua vez, um suíço, John Graz, que, casado com a brasileira Regina Gomide, também artista plástica (ela participou de toda a movimentação modernista mas não expôs no Municipal em 22, ao contrário do que afirma Yan de Almeida Prado), veio para o Brasil em 1920. Nesse mesmo ano participou de uma exposição, fazendo de imediato parte do grupo modernista. Oswald já chega a citá-lo no discurso do Trianon em 1921.

Todos os seus quadros apresentados no Municipal haviam sido feitos na Europa e mostravam tendência pós-impressionista; dedicou-se no futuro mais a “realizações como projetista de interiores, afrescos e painéis”.

Pintores que participaram da Semana mas posteriormente não fizeram carreira foram os ilustradores e caricaturistas Ferrignac (Inácio da Costa Ferreira) e Antonio Paim Vieira. Yan (João Fernando) de Almeida Prado diz que ele e Paim participaram da Semana por pura gozação. Assinaram juntos os trabalhos expostos. Paim era conhecido ilustrador de livros e revistas. Terão sido aqueles que rabiscaram obras modernas para provocar os observadores, segundo conta Menotti?

Dois únicos escultores estiveram presentes na mostra e de um deles, Wilhelm Haarberg, pouco ficou. Chegou ao Brasil em 1920, onde parece ter permanecido até 1930 voltando em seguida para a Alemanha. No IEB da USP, na coleção Mário de Andrade, encontra-se a escultura em madeira (*Mãe e filho*, presente na mostra) e um desenho seu. Participou levado por Mário, seu admirador entusiasta, que o filiava à tendência expressionista de Munique.

Quanto a Victor Brecheret, foi, junto com Anita, a grande participação de 22 nas artes plásticas. O escultor estava em Paris na época da Semana, mas deixara para serem expostas no Municipal 12 peças, entre elas o famoso busto de Daisy, a namorada de Oswald, falecida em 1919. A escultura joga com a luz no contorno simultaneamente tenso e suave dos músculos, revelando a nervosidade do corpo.

Aracy Amaral fala de “suave expressionismo” de Brecheret até 1920; depois disso, impulsionado pelo entusiasmo dos modernistas em São Paulo, mostraria uma estilização cada vez mais acentuada.

Quanto à arquitetura, também representada no Municipal, lembremos que São Paulo vivia a era Ramos de Azevedo, cujo escritório fora responsável pelas mais importantes construções da época na cidade: o Colégio Caetano de Campos, o Teatro Municipal, a Pinacoteca do Estado, todas em acadêmico estilo neoclássico.

Dos dois arquitetos que expuseram seus projetos no Municipal, o polonês Georg Przyrembel e Antonio Garcia Moya, o último foi o mais inventivo. Formado pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, Moya era um mestre no desenho, e nos trabalhos apresentados havia um alto grau de imaginação, porém jamais foram realizados porque não “correspondiam à realidade”; segundo o seu sócio Guilherme Malfatti (tio de Anita), foi “indubitavelmente o elemento destruidor na seção de Arquitetura, com seus projetos plenos de atmosfera, revolucionários como concepção por seu caráter de rompimento com a convenção”, comenta Aracy Amaral. Sua atividade posterior não segue, no entanto, essa linha ascendente, passa a observar modismos e a integrar vários estilos nos projetos que realiza.

Przyrembel, por sua vez, desde sua chegada ao Brasil em 1912-13, foi autor de projetos até inovadores dentro do movimento neocolonial anterior à Semana. Entretanto, após o evento, pouca ou nenhuma relação o arquiteto manteria com o grupo modernista.

Na verdade, o grande e emblemático arquiteto do Modernismo seria o festejadíssimo russo, formado em Roma, Gregori Warchavchik, que só chega ao Brasil em 1924, e aqui desenvolve muitos projetos. Sua residência, construída em São Paulo na rua Santa Cruz, em 1928, hoje um Centro Cultural, é conhecida como a Casa Modernista.

A música

Como afirma José Miguel Wisnik no seu estudo sobre a música em torno da Semana de 22: “a música erudita no Brasil acompanha, junto com as demais artes, a movimentação geral da cultura européia, incluindo-se, de alguma forma, no círculo de alternativas aberto, na passagem do século, pela crise do sistema tonal”. Embora sem jamais ainda terem saído do Brasil, Villa-Lobos e Luciano Gallet (que não participou da Semana) eram aqui naquele momento os compositores mais próximos dessa modernidade, embora sem efetuarem rupturas radicais. Villa-Lobos “já se apresentava em concertos desde 1915, deixando 'ousadias' harmônicas, rítmicas ou timbrísticas invadirem o campo do seu aprendizado tradicional”. No Municipal, apresentou composições de 1914 a 1921, matrizes de sua evolução posterior, que o fariam um compositor apreciado em todo o mundo.

Seu repertório continha elementos da música romântica e da música moderna. A música romântica, descritiva, temática, patriótica, tinha como eixo Carlos Gomes, que Oswald, ao classificar como “horrível”, detona uma polêmica interestadual entre Oscar Guanabara (defensor do autor de *O guarani*), crítico carioca, e Menotti del Picchia. A música moderna, ao contrário, já desde o final do século vinha sendo identificada à música *pura*, ou “arte de pensar, sem conceitos, por meio de sons”, segundo Mário de Andrade.

Dentre os compositores estrangeiros que se encontrariam na fonte da música moderna (Debussy, Blanchet e Vallon), “Debussy é um músico da maior importância, os outros dois, compositores menores e não representativos, em nada contribuíram para o advento da música moderna”, diz Wisnik. No entanto, na confusão de conceitos e preconceitos que reinava naquele momento, os críticos ainda não sabiam

como classificar o compositor: Graça Aranha faz comentários “antidebussystas” em sua conferência e Oscar Guanabara, o crítico conservador, o elogia. Também o Grupo dos Seis, de compositores, liderado por Jean Cocteau e Satie, promovia na França uma revisão da música erudita e repensava a contribuição de Debussy à música moderna.

No Grupo dos Seis e em Stravinski, os modernistas brasileiros, informados pela *Revue Musicale*, encontravam o seu ponto de referência. Entretanto, não é este necessariamente o vínculo de Villa-Lobos, que dos modernos aceita a dissonância e, à técnica estrangeira (graças, possivelmente, ao contato com o francês Darius Milhaud, que esteve no Rio em 19-20), vai submeter material do repertório popular brasileiro. Procedimento comum a todas as formas de arte após a Semana, mas pode-se dizer que foi Villa-Lobos um dos primeiros a realizar com sucesso tal experiência.

Na realidade, a dissonância música descritiva/música pura vale como eixo paradigmático também para a literatura e as artes plásticas. Trata-se, em resumo, de uma questão visceral para a arte: a questão da representação.

Até então a realidade exterior havia sido o modelo para essa representação e dela se partia para expressar sentimentos interiores. Agora, a linguagem, entendida como a forma específica de manifestação de cada arte, precisa se virar do avesso para expressar a realidade interior do sujeito. O que levaria Mário de Andrade a falar em “realismo psicológico”, ou o estabelecimento da ordem do “subconsciente”. Quer dizer, deslocava-se o conceito de realidade, o mundo interior passa a predominar enquanto conceito de realidade. Ou melhor, será real o que vemos, o que tocamos, ou real é a maneira como percebemos o que vemos, tocamos, ouvimos? Todo um mundo exterior se transforma em contato com a nossa subjetividade. Significativamente, por essa época a noção de inconsciente, elaborada por Freud, extrapolava os limites do campo psicanalítico, e vinha dar credibilidade à idéia dos artistas de que o mundo interior era muito mais vasto do que se imaginava, e era preciso vasculhá-lo.

A poesia

Portanto, se muda o objeto da representação é preciso mudar evidentemente o modo de representá-lo. Assim, por exemplo, não é possível livre expressão da subjetividade com as amarras da forma a que obrigava o verso parnasiano.

Em *A escrava que não é Isaura* Mário sistematiza os procedimentos poéticos exercitados naquele momento pelos poetas brasileiros e estrangeiros, esclarecendo melhor alguns aspectos do polêmico, espécie de manifesto, “Prefácio interessantíssimo”, que, ao contrário da *Escrava*, virá à luz logo após a Semana por ser parte do livro *Paulicéia desvairada*.

Em *A escrava*, seu ponto de partida é Rimbaud, que seria o responsável pelo desnudamento da poesia, ao livrá-la das pesadas roupas ornamentais (em especial a métrica e a rima prefixadas) que ocultariam a sua essência. Assim desnuda, a poesia manifestaria mais livremente o “eu profundo” do poeta, através do *verso livre*, da *rima livre*, das imagens simultâneas — a *associação de idéias*, a *simultaneidade*, a *analogia* — conseguidas mediante interferência na sintaxe e driblando a “ordem intelectual”. O poema estaria, assim, vinculado às percepções cotidianas e às emoções imediatas do poeta.

É verdade que os poetas simbolistas já haviam sentido a necessidade de criar novos instrumentos para exprimir novas idéias; foram eles, aliás, que “inventaram” o verso livre, e neles Mário reconhece paternidade quando erige Rimbaud o iniciador de toda a poesia moderna. Porém, como já dissemos, aqui o Simbolismo não encontrou terreno propício para se desenvolver e o Parnasianismo continuou sendo o

modelo poético dominante.

Foi Manuel Bandeira o primeiro a desenvolver as potencialidades do verso livre entre nós. “Bandeira, poeta ponte na passagem da poesia brasileira para a modernidade, foi quem primeiro assimilou organicamente a inovação técnica à sua linguagem pessoal, buscando novos rumos mediante novos instrumentos. Em suas mãos o verso livre se fez o meio exato de expressão e descoberta de uma poesia que era possível desentranhar do mais humilde cotidiano” — diz o crítico Davi Arrigucci Jr. em livro fundamental sobre a obra de Bandeira. Podemos observar que “Os sapos”, embora não sendo construído em versos livres, já pressupunha tal humildade na analogia entre o poeta e o sapo-cururu, nas estrofes finais do poema que Ronald de Carvalho leu no Municipal:

*Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é
Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio.*

Este poema faz parte do segundo livro de Bandeira, *Carnaval*, publicado em 1919, e antecipa uma temática que só um pouquinho mais tarde será amplamente debatida e que trará novo fôlego à discussão estética: a pesquisa dos elementos nacionais, vislumbrado no sapo-cururu, ainda encolhido diante do poeta parnasiano.

De *Paulicéia desvairada*, o poema que Mário recitou no Municipal se chama “Inspiração” e é assim:

*São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequina!!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...
São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!*

Podemos aproveitar o poema de Mário para insistir numa questão que vem aflorando no nosso texto mas da qual ainda não nos ocupamos de fato: a cidade. São Paulo é matéria do poema. Nesse momento, as grandes cidades comparecem liricamente transpostas, o que fica fácil de entender se procedermos ao seguinte raciocínio: para as mudanças de sensibilidade ocorridas nos últimos tempos concorria o desenvolvimento da técnica; tudo se torna mais rápido, mais fugaz, mais fluido. Ora, é o mundo urbano que promove essas mudanças, e os nossos “modernistas das cavernas” — expressão de Mário —, na sua apologia dos novos tempos, elevam a cidade à categoria de musa, aproveitando que as novas técnicas (a simultaneidade, particularmente) permitem a adequada modulação desse material.

Os poetas da Semana — com destaque para, além de Mário, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida — estão às voltas com essas questões de ordem técnica e estética discutidas no livro de Mário, que configuram a poesia de 22.

Guilherme de Almeida até hoje tem seus admiradores mas não se enquadra muito bem nas teorias de Mário. Sua marca: um intimismo sensível herdado mais das tendências de final do século do que dos procedimentos encampados pela poesia moderna, marca que o fez inclusive aceito e admirado pelos

modernistas. Seus livros mais próximos destes (*Raça, Meu*) ele os realizaria só em 1925, afinado com o nacionalismo e com algumas conquistas formais como o verso livre que, no entanto, se alterna com o tradicional, refinado metrificador que era.

Luiz Aranha logo depois da Semana “mandou a arte à fava e se fez burguês de mansinho”, diz Mário num longo artigo de 1932 dedicado à sua poesia. Mário via em Luiz Aranha possibilidades que não foram plenamente realizadas. É um dos poetas brasileiros mais citados n'*A escrava* — ao lado dos muitos italianos e franceses, como Aragon, Cendrars, Claudel, Max Jacob, Papini, Folgore (este, “o maior e o mais moderno dos futuristas”). Um dos grandes trunfos de Luiz Aranha é a técnica analógica, reconhece Mário, que o fez vê-lo no início como grande promessa.

Sérgio Milliet também foi poeta moderno de qualidade, mas acabou mesmo ficando conhecido como crítico de poesia e de pintura dos mais brilhantes. Junto com Sérgio Buarque de Holanda serão os grandes renovadores do ensaio crítico. O seu *Diário crítico*, com dez volumes, cobre vinte anos de cultura (1940-60).

Quanto a Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, tiveram uma produção que inclui gêneros que vão do ensaio histórico ao romance, mas quanto à poesia não lograram vôos de maior amplitude no decorrer da fase mais dinâmica do Modernismo.

Como diz Mário da Silva Brito, é difícil determinar, no grupo de escritores e poetas, quais os participantes da Semana de Arte Moderna, pois nem todos enfrentaram o palco. Estamos comentando aqueles que, dentre eles, mantiveram o seu lugar na história; isto não significa que a relação seja satisfatória e completa. Só um estudo detido e completo das obras e dos poetas da época seria capaz de revelar a contribuição de cada um e do conjunto para a literatura brasileira, e tal estudo só aos poucos vem sendo realizado.

A prosa

Mas e a prosa de ficção? Oswald de Andrade parece ter sido o único que no palco do Municipal recitou trechos de romance: *Os condenados* (depois intitulado *Alma*) é a primeira parte de uma trilogia cujos volumes restantes apareceriam em 1927 e 1934, só em 1942 sendo lançados em volume único.

Assim como as artes plásticas, a música e a poesia, que passavam de um registro objetivo para o subjetivo, buscando recursos capazes de expressar essa nova realidade, Oswald vislumbra na técnica cinematográfica uma possibilidade de captação simultânea do real, através da composição em cenas; modo de narrar que abandona o tradicional equilíbrio cena/sumário. A linguagem se apresenta exagerada, grotesca, estereotipada, por vezes exercitando uma espécie de expressionismo e aproximando-se da via paródica, a ser desenvolvida futuramente em seus dois grandes livros de prosa: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Considerada no geral uma obra “fracassada”, assim como outras tentativas de ficção no período (contos de Mário de Andrade, por exemplo), trata-se, não obstante, de experiência valiosa ao buscar novos rumos para a narrativa moderna.

O cinema — “criação artística mais representativa de nossa época”, segundo *Klaxon* — emprestava sua técnica ao romance de Oswald, mas aqui no Brasil ele praticamente inexistia e as poucas experiências não têm nenhum valor artístico. É evidente que o modelo cinematográfico dos nossos modernistas estava na Europa. A exemplo do teatro, o cinema não se fez representar no Municipal.

Quanto à dança não se encontram maiores referências a Yvonne Daumerie, o que nos leva a crer que não chegou a se instituir em tendência ou em espetáculo de importância para a época.

6 Considerações finais

Um desejo de atualização

Podemos agora arriscar um diagnóstico a partir dos dados selecionados ao longo do nosso texto.

Como vimos, a formação estética européia foi um fator comum entre a maioria dos artistas brasileiros, seja através do contato direto, seja através de publicações estrangeiras e informações de terceiros. As correntes surgidas no início do século XX na Europa, chamadas de “vanguardas históricas”, deram as diretrizes ao Modernismo paulistano. Delas ele se nutriu. Com tais premissas, é de se formular uma pergunta já tantas vezes enunciada ao longo das décadas que se seguiram à Semana: quer dizer então que os modernistas queriam combater as fórmulas importadas das artes acadêmicas com as fórmulas igualmente importadas das novas correntes estéticas? Vimos que isso é verdade sim, com a ressalva — decisiva, neste caso — de que essas fórmulas importadas incidiam primordialmente na técnica da linguagem e permitiam um acesso livre e criativo à matéria que a consubstanciava, propiciando ao artista uma expressão individual e autônoma. O propagado nacionalismo dos modernistas pós-22 será a união feliz da técnica européia e da matéria brasileira.



Luta de índios, de Victor Brecheret. Escultura pertencente à última fase do artista.

Os modernistas vislumbravam — sem clareza, por isso sem condições de exporem o problema da maneira direta com que o tempo nos permite agora fazê-lo — que a arte era antes de tudo um problema de forma, não no sentido que a ela comumente se deu, de algo distinto e oposto ao conteúdo. A forma é o sentido. A emoção e o prazer, por exemplo, que a arte nos proporciona se devem à forma como são expressados. Claro, para que tenhamos essa reação “estética” é necessário também que aquilo que se diz, a mensagem, encontre em nós ressonância. Por sua vez, mesmo o assunto mais próximo aos nossos interesses não irá nos tocar se não for expresso de determinada maneira — e assim novamente voltamos ao problema da forma. A polêmica passadistas *versus* modernistas não era, pois, uma mera questão estratégica, ela mostrava indivíduos identificados a realidades sensíveis diferentes.

Vimos, no caso de Anita, que a figura deformada, a ruptura parcial com a perspectiva, as cores estão a serviço da expressão da interioridade do artista. Ou então como as técnicas empregadas para o poema procuram mimetizar a própria atitude do poeta frente ao mundo em que vive: num século de vida mais ágil, de padrões menos rígidos, do som e do movimento incorporados à imagem, recorreu-se à liberdade do ritmo e do verso, à simultaneidade da percepção, às imagens analógicas.

Pois bem, conquistado tal domínio de linguagem através das técnicas, é possível dizer tudo o que se quiser dizer, sem necessidade de prefixação de temas. E os modernistas vão falar de tudo o que os rodeia; no desejo de atualização, voltam-se para o cotidiano, conservando assim uma relação de significação com a realidade presente — ao mesmo tempo, configurando uma nova estética.

A grande inovação dos moços de 22 é a possibilidade de falar do mundo em que vivem com instrumentos adequados e correlatos. Evidentemente nem todos puderam realizar tais possibilidades no

palco do Municipal, mas o que importa é que abriram o caminho para isso. Logo mais, em 1924, o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade vai insistir na apropriação de técnicas avançadas do mundo civilizado para a valorização do elemento primitivo brasileiro.

Essa apropriação já foi chamada de cópia ou de imitação, mas hoje até o termo “influência” tem sido questionado. Os estudos comparados propõem substituí-lo por “intercomunicação”, pois as distâncias, encurtadas devido ao avanço dos meios de comunicação após a Primeira Guerra, propiciaram o surgimento quase simultâneo de manifestações de ruptura com a arte tradicional em vários cantos do mundo ocidental: na América, na Rússia, e na maioria dos países da Europa.

Embora a ruptura com a linguagem da tradição fosse um fenômeno comum dessas manifestações (é inegável, só para dar um exemplo, o grau de semelhança da reflexão estética sobre a linguagem verbal entre os vanguardistas russos e os brasileiros), elas estão condicionadas às condições históricas de cada país. E aí podemos precisar um pouco mais o nosso diagnóstico.

O leitor decerto percebeu que não nos aventuramos até agora em análises mais aprofundadas do contexto para situar e explicar o surgimento do Modernismo entre nós. Isso não quer dizer que ele não tenha a sua importância — na verdade determina essas manifestações —, mas foi preciso, como dissemos, avaliar os sintomas, descrevê-los da forma como se deram em São Paulo, para compreendê-los dentro do contexto brasileiro e das transformações do mundo ocidental neste início de século.

Ora, São Paulo passava nesse momento por um incrível desenvolvimento. Em poucas décadas a cidade havia se transformado num dos mais importantes centros econômicos do país, impulsionado pela economia do café e pela indústria nascente que vinha se afirmando desde a Guerra. Os imigrantes, italianos e japoneses, e, em menor escala, também os libaneses, sírios, poloneses, armênios, espanhóis, além, claro, dos portugueses davam nova configuração étnica à cidade de seiscentos mil habitantes. Essa Paulicéia cosmopolita se verticalizava, ganhava novas construções, ornamentava-se de século XX — levava jeito de metrópole.

Os nossos modernistas em 22 compartilhavam de uma ingênua crença no progresso, entusiasmados pelo desenvolvimento de São Paulo. Por esse ângulo é possível explicar em parte a identificação que, negada por Mário e exaltada por Oswald, persistia entre modernistas brasileiros e futuristas italianos, igualmente preocupados em introduzir seus países nas coordenadas do século XX. As outras correntes européias, embora incorporassem os recursos e as técnicas da civilização industrial, tematicamente a negavam, e suas armas destruidoras não visavam apenas ao passado, denunciavam também as armadilhas do “progresso”. O Expressionismo alemão é um bom exemplo, satirizou com virulência, mediante a deformação e o grotesco, certos valores degradados da sociedade burguesa alemã, e procurou traduzir o horror da Guerra. O Dadaísmo, por seu lado, procurava interferir no condicionado olhar burguês que transformava a obra de arte em alienante objeto de contemplação; os dadaístas construíam suas obras com “detritos” da linguagem ou do cotidiano e investiam contra a sociedade de consumo.

Só que os nossos modernistas ainda eram mesmo muito das cavernas, encantados com o tal progresso, embora houvesse um Rubens Borba de Moraes capaz de, em 22, reproduzir em *Klaxon* esta fantástica “profecia”:

Um alemão cujo nome esqueci, diz que o século XIX foi a época do metal pesado. A nossa será a dos metais leves; a seguinte, se continuar a mesma progressão, cada vez mais leve, será a dos gases, talvez asfixiantes.

Quem poderia supor que um dia essas palavras pareceriam proféticas até no Brasil? Naquela época, a estrutura agrária do país apenas começava a se chocar com o processo de industrialização de São Paulo; os problemas característicos dos grandes centros urbanos começavam a se fazer visíveis, greves

operárias mobilizavam milhares de trabalhadores, reivindicações partiam de várias áreas. 1922 é um ano de muitos acontecimentos importantes: é fundado o Partido Comunista na esteira da Revolução Russa e da agitação operária aqui comandada basicamente pelos imigrantes anarquistas italianos; tem lugar a chamada “Revolução dos Tenentes”, reivindicando a modernização das estruturas de poder. A Revolução de 30 será uma resposta aos conflitos desse Brasil de contrastes, e também a tentativa de efetivar finalmente a passagem da República Velha ao Brasil contemporâneo.

No entanto, em 22, mesmo sofrendo as conseqüências de tal situação do país, os modernistas não estabelecem conscientemente vínculos mais explícitos ou orgânicos com esses outros setores do movimento social, o que irá de certa forma ocorrer no final da década, quando a unidade estética do Modernismo já se fragmentara e as posturas ideológicas se destacam e se fazem inconciliáveis.

Construção e estabilização

O período efetivamente construtivo do movimento modernista começa depois da Semana, quando se passam a sistematizar as propostas e a experimentá-las.

Segundo Mário de Andrade, “a realidade que o movimento modernista impôs” era caracterizada pela “fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

Esses três princípios vão de fato conformar a produção estética e a discussão intelectual de toda a década de 20. Nesses anos houve um furor de produção entre os modernistas, são obras hoje consideradas fundamentais para a renovação então proposta pela Semana. E é essa seqüência vitoriosa e dinâmica que concedeu legitimidade à Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922.

Mário de Andrade relembra na sua conferência de 1942 com um luxo de expressividade:

Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade. Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra.

Também se processa uma campanha intensa de divulgação das novas idéias através de revistas — *Klaxon* surge logo após a Semana em maio do mesmo ano e, com nove números, chega até janeiro do ano seguinte. A campanha se estende por todo o país. Alguns quixotes se aventuram, como Guilherme de Almeida e Raul Bopp, levando a outros estados a palavra modernista. Surgem Brasil afora grupos que se comunicam com os paulistas. Além do Rio de Janeiro, presente na Semana, Minas Gerais e Pernambuco logo apresentarão suas contribuições ao movimento. E o Modernismo foi se tornando aos poucos um fenômeno nacional.

Quando o *Movimento Pau-Brasil*, capitaneado por Oswald e tendo na linha de frente também Mário e Tarsila do Amaral, propõe a volta às origens e às características brasileiras, efetivamente toma fôlego a fase nacionalista do movimento.

No entanto, à medida que essas idéias vão ganhando contornos mais definidos, surgem as divergências, e a segunda metade da década vai encontrar abalada a unidade modernista. Menotti, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo se organizam em torno do movimento do *Verde-Amarelismo*, mais tarde denominado *Anta*; Oswald de Andrade e Raul Bopp, no *Manifesto Antropófago*; Mário pula fora dos grupos. E a complexidade, no início camuflada na polarização *passadistas/modernistas*, agora se instala no seio do movimento e o enriquece.

A década de 30 vem dar ênfase ao ideológico, aproveitando e depurando as conquistas de linguagem da década anterior. Novas tendências se sucedem ao longo das décadas e a melhor arte brasileira irá se manter atualizada em relação ao mundo e à sua realidade, confirmando os três princípios fundamentais formulados por Mário de Andrade.

Em finais da década de 60, o Modernismo de 20 ressurge com força na corrente tropicalista, que recupera sobretudo o Oswald da fase antropofágica, mais crítico e menos eufórico com o progresso. O Tropicalismo lida alegoricamente com as contradições do país novo *versus* o país velho, o burguês e o colonizado; lida com o passado, sem pretender destruí-lo, pois ele é a nossa cultura, da qual não dá para escapar, o jeito é deglutir essa cultura, levá-la menos a sério, no sentido de exacerbar a ironia, o *kitsch*, aquilo que “pós-modernamente” a revele como artifício.

7 Vocabulário crítico

Escola: o termo é usado quando os códigos de uma determinada corrente estética se tornam regras a serem reproduzidas e ensinadas; erigem uma tradição à qual os discípulos darão continuidade.

Estética: termo ligado à concepção do *belo* na tradição filosófica, pois à arte cabia a manifestação da beleza, cujo modelo se localizava na natureza. Modernamente, desde que entrou em crise essa noção, o termo se refere à concepção da criação artística e engloba o repertório, técnicas, estilo, enfim, o conjunto dos elementos que conferem unidade à obra.

Modernismo: enquanto moderno supõe um *estado* (embora sujeito a contínuas mudanças), o Modernismo está mais ligado à noção de *movimento organizado*. O Modernismo seria o *movimento moderno* e pode englobar várias correntes estéticas ou se referir a uma delas em especial. Com origens diversas, manifestou-se diferentemente em vários países do mundo ocidental desde o final do século passado, permanecendo pouco tempo e desaparecendo, ou erigindo-se em tradição: investindo contra ela ou continuando-a. Hoje, a noção que mais se fixou é a que identifica sobretudo os movimentos literários das primeiras décadas do século XX, quando o Modernismo se tornou um movimento internacional e um cânone da arte no ocidente.

Moderno: inúmeras e nem sempre coincidentes são as suas concepções. Simplificando muito, podemos entendê-lo primeiro num sentido atemporal, isto é, ao longo dos tempos, o moderno se vinculou aos códigos em oposição ou em ruptura com os códigos antigos, mantendo uma relação de significação com o presente. Também corresponde a uma noção histórica: refere-se à *arte moderna*, que se desenvolveu nas últimas décadas do século passado, sendo o Impressionismo apontado como sua fonte mais segura. Floresceu no século XX e caracteriza-se pela diversidade das suas formas de expressão.

Movimento: supõe ruptura da tradição e polêmica; representa uma ameaça à ordem existente. É um momento de proclamação de propostas, de buscas, de transição, quando nada ainda é definitivo e se impôs.

8 Bibliografia comentada

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

Dentre os estudos setoriais do Modernismo, o livro de Aracy Amaral é o mais completo sobre as artes plásticas no contexto da Semana. Traça um panorama onde inclui biografias breves dos artistas participantes. Reproduz os textos lidos por Graça Aranha e Menotti Del Picchia e entrevistas que fez com remanescentes da Semana, como Rubens Borba de Moraes.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1974. Este texto, de 1942, conferência pronunciada frente a uma platéia de estudantes universitários por ocasião das comemorações da Semana no Rio de Janeiro, se apresenta como uma espécie de balanço do Modernismo.

_____. A escrava que não é Isaura. In: —. *Obra imatura*. São Paulo, Martins; Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1980. Este ensaio constitui uma verdadeira poética para a poesia modernista de 22. Exemplo do “realismo psicológico” pregado por Mário e executado pelos poetas do seu tempo. Mário cita inúmeros poetas europeus (incluindo já os russos da revolução bolchevique) e seus coetâneos brasileiros que buscando novos rumos muitas vezes alcançavam soluções estéticas semelhantes.

ANDRADE, Oswald de. O Modernismo. *Anhembi*, 17 (49), dez. 1954.

Fazendo par ao “Movimento modernista” de Mário, este texto de Oswald também é uma espécie de balanço, só que muito menos problematizado, do Modernismo; mostra uma crença inabalável na importância do Movimento.

ANTONIO CANDIDO & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. III. Modernismo*. São Paulo, Difel, 1981. Volume didático de panorama histórico; contém uma ' breve introdução que coloca de forma sintética os principais pontos da literatura do Modernismo. Em seguida, reproduz trechos de narrativa e poemas dos seus principais autores, com breve biografia comentada.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo, IBM Brasil, 1985.

Obra com reproduções dos quadros, biografia e comentário analítico da pintora.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Indubitavelmente, a obra de Mário da Silva Brito no seu conjunto — incluindo artigos de jornais,

textos esparsos em revistas e livros — é importantíssima, dada a sua farta documentação. Este livro, em princípio apenas o primeiro de uma série dedicada a historiar o Modernismo, não teve continuidade. Encontramos no volume organizado por Afrânio Coutinho, *Literatura no Brasil*, um capítulo dedicado à “Revolução Modernista”, assinado por Mário da S. Brito, que provavelmente resume o que deveria ser o próximo volume de sua coleção que não saiu.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.

Neste seu livro de memórias, Di descreve e comenta ironicamente a Semana, apresentando-a como um acontecimento mundano.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989.

Livro de divulgação dos manifestos e pontos principais das vanguardas européias e do Modernismo brasileiro.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo (1916-1945)*. Vol. VI de *A literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1969.

É um livro bem documentado, mais interpretativo do que o de Mário da Silva Brito, por isso ambos se complementam bem.

MENOTTI DEL PICCHIA. *A longa marcha. 2.^a etapa: Da Revolução Modernista à Revolução de 30*. São Paulo, Martins/ Cons. Est. de Cultura, 1972.

Menotti, ao contrário de Di Cavalcanti, neste seu livro de memórias, apresenta a Semana de uma perspectiva heróica.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1986.

“Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972.” Ao reunir e apresentar com comentário crítico os principais manifestos de vanguarda, o Autor possibilita uma visada comparativa entre as tendências da arte moderna.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.

Certamente a obra mais importante sobre a situação da música erudita brasileira no contexto das transformações e rupturas efetuadas pela música moderna.

Além da bibliografia, sugere-se também a visita ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, que guarda o acervo de Mário de Andrade; outra sugestão leva ao Museu de Arte Contemporânea (MAC), sobretudo ao MAC-USP, onde se encontram esculturas e pinturas do Movimento.